

एस० चन्द एण्ड कम्पनी लि०

मुख्य कार्यालय . रामनगर, नई दिल्ली-११००५५
गोरूम ४/१६-बी, आसफ अली रोड, नई दिल्ली-११०००२

शाखाएँ :

अमोनाबाद पार्क, लखनऊ-२२६००१	मार्ड हीरा गेट, जालन्धर-१४४००८
२८५/जे, विपिन विहारो गागुली स्ट्रीट	१५२, अन्ना सलाए, मद्रास-६००००२
कलकत्ता-७०००१२	३, गांधी सागर ईस्ट,
मुल्तान बाजार, हैदराबाद-५००००१	नागपुर-४४०००२
ल्लैकी हाउस,	के० पी० सी० सी० विल्डिंग,
१०३/५, बालचन्द हीराचन्द मार्ग,	रेमकोर्स रोड, बंगलौर-५६०००६
बम्बई-४००००१	६१३-७, महात्मा गांधी रोड,
खजाची रोड, पटना-८००००४	एनाकुलम, कोचीन-६८२०३५

मूल्य : १२० ००

एस० चन्द एण्ड कम्पनी लि०, रामनगर, नई दिल्ली-११००५५ द्वारा प्रकाशित तथा
राजेन्द्र रवीन्द्र प्रिंटर्स (प्रा०) लि०, रामनगर नई दिल्ली-११००५५ द्वारा मुद्रित ।

प्राक्कथन

लगभग ३५ वर्षों से हिन्दी साहित्य में शोध-कार्य का उत्तरोत्तर विकास हो रहा है। हिन्दी साहित्य के प्रायः प्रत्येक क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण रचनाओं का सृजन हो रहा है। साहित्य-शास्त्र के क्षेत्र में भी पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन के आधार पर हिन्दी साहित्यालोचन के विविध रूपों का विशिष्ट तथा व्यवस्थित रूप में अध्ययन किया गया है। अब तक के स्वीकृत तथा प्रकाशित शोध-प्रबन्धों ने साहित्यालोचन के अध्ययन की विविध दिशाओं में पर्याप्त प्रगति की है। ये शोध-प्रबन्ध मूलतः दो प्रकार के हैं एक तो वे जिनमें सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य में आलोचना के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक पक्ष का युगपद् अध्ययन रहता है, दूसरे वे जो केवल आधुनिक हिन्दी-आलोचना के क्रम-विकास के विभिन्न रूपों का विवेचन प्रस्तुत करते हैं।

प्रथम वर्ग में प्रयाग विश्वविद्यालय से १९३७ में डी० लिट् के लिए स्वीकृत डा० राम शंकर शर्मा 'रसाल' का "हिन्दी काव्य शास्त्र का विकास", लखनऊ विश्वविद्यालय से पीएच० डी० के लिए १९४७ में स्वीकृत डा० भगीरथ मिश्र का "हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास", आगरा विश्वविद्यालय से पीएच० डी० के लिए १९५१ में स्वीकृत डा० भगवतस्वरूप मिश्र का "हिन्दी आलोचना का उद्भव और विकास" तथा दूसरे वर्ग में पीएच० डी० के लिए डा० राज किशोर कक्कड़ के आगरा विश्वविद्यालय से १९५७ में स्वीकृत प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध "आधुनिक हिन्दी साहित्य में आलोचना का विकास— सन् १८६८ से सन् १९४३ तक" के अतिरिक्त काशी विश्वविद्यालय से १९५७ में स्वीकृत डा० राम दरश मिश्र का "आधुनिक आलोचना की प्रवृत्तियाँ", राजस्थान विश्वविद्यालय से १९५९ में स्वीकृत डा० बेकट शर्मा का "आधुनिक हिन्दी साहित्य में समालोचना का विकास", दिल्ली विश्वविद्यालय से १९५९ में स्वीकृत डा० सुरेशचन्द्र गुप्त का "आधुनिक हिन्दी कवियों के काव्य सिद्धान्त", बिहार विश्वविद्यालय से १९६० में स्वीकृत डा० हरिमोहन मिश्र का "आधुनिक हिन्दी आलोचना", सागर विश्वविद्यालय से १९६१ में स्वीकृत डा० रामाधर शर्मा का "हिन्दी की सैद्धान्तिक आलोचना का विकास" आदि शोध प्रबन्ध आते हैं।

प्रथम वर्ग के शोध-प्रबन्धों में से पहले का सम्बन्ध अधिकांशतः अलंकार-सम्प्रदाय के विवेचन से है, दूसरे में हिन्दी काव्य-शास्त्र के सिद्धान्तों का पाण्डित्यपूर्ण अध्ययन है तथा तीसरे में भारतीय साहित्य-शास्त्र की विस्तृत भूमिका देकर हिन्दी साहित्यालोचन का प्रवृत्तिगत अध्ययन किया गया है। दूसरे वर्ग में या तो सामान्य रूप में काल-क्रमानुसार अथवा समीक्षा की विभिन्न शैलियों के आधार पर आधुनिक हिन्दी आलोचना की प्रवृत्तियों

(घ)

का अध्ययन किया गया है, जैसे डा० राम दरश मिश्र तथा डा० वेकट शर्मा के शोध-प्रबन्धों में या आधुनिक हिन्दी कवियों के काव्य सिद्धान्तों का अध्ययन हुआ है, जैसे डा० सुरेश चन्द्र गुप्त के शोध-प्रबन्ध में।

अभी हिन्दी आलोचना के ऐतिहासिक क्रम-विकास का सर्वाङ्गपूर्ण अध्ययन इतने सुव्यवस्थित, वैज्ञानिक तथा वस्तु-निष्ठ रूप में प्रस्तुत नहीं हो सका है, जितना पाश्चात्य जगत् में पाश्चात्य-समलोचना का हुआ है। यद्यपि उपर्युक्त शोध-प्रबन्धों ने इस दिशा में पर्याप्त मूल्यवान् योगदान दिया है फिर भी अभी भारतीय साहित्य-शास्त्र की परम्परा के सदम में हिन्दी काव्य-शास्त्र के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक पक्ष की उपलब्धियों का उचित आकलन होना शेष है। भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्पराओं तथा उपलब्धियों का तुलनात्मक अध्ययन, हिन्दी साहित्यालोचना पर उसके प्रभाव, भारतीय काव्यसम्प्रदायों की पृथक्-पृथक् वस्तु-समीक्षा, इन सम्प्रदायों का परस्पर तुलनात्मक अध्ययन तथा आधुनिक हिन्दी-आलोचना के सदम में इन सम्प्रदायों के विकास का पूर्ण तथा सर्वाङ्गीण अध्ययन अभी होना है। इसी प्रकार सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना के एक साथ मिश्रित अध्ययन की अपेक्षा उनका पृथक्-पृथक् वैज्ञानिक तथा समग्र रूप में अध्ययन भी होना शेष है।

डा० राज किशोर कक्कड़ ने प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में स० १९२५ से स० २००० तक व्याप्त आधुनिक हिन्दी-साहित्य में आलोचना के विकास का अध्ययन काल-क्रम, आलोचक तथा आलोचना की विभिन्न शैलियों को आधार मान कर, परम्परागत सराणियों से नहीं किया है। इन्होंने निम्नलिखित महत्त्वपूर्ण रूपों में विषय को विभाजित कर, अपने अध्ययन को मूल्यवान् बना दिया है।

१ आधुनिक हिन्दी-साहित्य में काव्य के अन्तरंग तथा बहिरंग स्वरूप का निरूपण करने वाले भारतीय काव्य-शास्त्र के विभिन्न सम्प्रदायों का विकास।

२ आधुनिक हिन्दी-साहित्य में साहित्य तथा उसके विविध रूपों की आलोचना का विकास।

३ आधुनिक हिन्दी में व्यावहारिक आलोचना का विकास।

४ हिन्दी-साहित्य के इतिहासों में विभिन्न आलोचना-सम्बन्धी प्रवृत्तियों का विकास।

५ आधुनिक हिन्दी के आलोचकों की आलोचना-सम्बन्धी मान्यताओं का अध्ययन।

लेखक ने आठों काव्य-सम्प्रदायों के ऐतिहासिक क्रम-विकास का पृथक्-पृथक् विवेचन तथा विश्लेषण आधुनिक हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के विवेकपूर्ण अध्ययन से उपलब्ध मौलिक तत्त्वों के आधार पर किया है। इन सम्प्रदायों के विकास-क्रम के स्वरूप-विवेचन के अन्तर्गत उनके मूलभूत तत्त्वों पर पड़ने वाले भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के विभिन्न सिद्धान्तों तथा तत्त्वों के प्रभावों का भी गम्भीरता के साथ अध्ययन किया गया है। लेखक की मान्यता है कि भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्पराओं तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के कतिपय प्रभावों के पड़ने पर भी आधुनिक हिन्दी में इनका विकास

हिन्दी के निजी रचनात्मक साहित्य के विशेष योगदान के फलस्वरूप एक मौलिक तथा विगिष्ट रूप में हुआ है। यह इस प्रबन्ध का महत्वपूर्ण अंश है।

साहित्य और उसके विविध रूपों कविता, उपन्यास, कहानी, निबन्ध, नाटक तथा एकांकी से सम्बन्धित आलोचना के स्वरूप-विकास का विवेचन इस शोध-प्रबन्ध में व्यवस्थित रूप में किया गया है। यह अध्ययन यद्यपि हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के आधार पर किया गया है तथापि भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के प्रभावों का आकलन भी इसमें मिलता है। साथ ही व्यावहारिक आलोचना के अध्ययन के अन्तर्गत आलोचना की विभिन्न प्रवृत्तियों तथा व्यक्तिगत विशिष्टताओं के अतिरिक्त हिन्दी आलोचकों के आलोचना-सम्बन्धी विगिष्ट दृष्टिकोणों को स्पष्ट करने का लेखक ने सफल प्रयास किया है।

लेखक का विचार है कि साहित्य के इतिहास का मूलधार आलोचना ही है। इतिहास की रूपरेखा का निर्माण, उसके मूल्यांकन, काल-विभाजन की समीक्षा, प्रवृत्तियों तथा परम्पराओं का विवेचन, इतिहासकारों के विगिष्ट आलोचनात्मक सिद्धान्तों तथा दृष्टिकोणों पर निर्भर है। इसलिए उसने इस शोध-प्रबन्ध में हिन्दी-साहित्यालोचन में हिन्दी साहित्य के इतिहासकारों के आलोचनात्मक दृष्टिकोणों, सिद्धान्तों, आधारों, समस्याओं तथा स्यापनाओं का विवेचन कर, साहित्य के इतिहास के आलोचनात्मक अध्ययन को एक नये ढंग से प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार हिन्दी साहित्य में आलोचना के स्वरूप के विभिन्न अंगों के विवेचन के अन्तर्गत, लेखक ने यह मत व्यक्त किया है कि ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, तुलनात्मक, मनोवैज्ञानिक आदि आलोचनाएँ आलोचना के स्वतंत्र भेद न होकर केवल व्याख्यात्मक आलोचना की सहायक शैलियाँ मात्र हैं। हिन्दी के अधिकांश आलोचकों की भाँति वह अभिव्यजनावादी, यथार्थवादी, सौष्ठववादी तथा प्रगतिवादी आदि प्रवृत्तिमूलक आलोचनाओं को भी आलोचना के स्वतंत्र भेद के रूप में न अपना कर केवल उन्हें साहित्य के विगिष्ट रूप तथा परिवर्तनशील प्रवृत्तियाँ मात्र मानता है, जिनके आधार पर निर्णयात्मक आलोचना प्रायः अपना कार्य सम्पादित करती है।

डा० कक्कड से मेरा प्रथम परिचय मेरठ तथा पश्चिमी उत्तर-प्रदेश के एक लोक-प्रिय कवि के रूप में लगभग ३५ वर्ष पूर्व हुआ था। तभी से मेरा उनके जीवन की गतिविधियों से निकट सम्पर्क बना हुआ है। वे इस समय उत्तर-प्रदेश सरकार की हिन्दी-समिति तथा अन्य कतिपय समितियों के सदस्य हैं और भारत सरकार की हिन्दी सलाहकार समिति तथा उसके कार्यकारी दल के आमन्त्रित सदस्य रह चुके हैं। इसी बीच उन्होंने साहित्य के साथ साथ सैद्धान्तिक तथा प्रयोगात्मक फलित-ज्योतिष को भी अपने अध्ययन तथा चिन्तन का विषय बना लिया है। मुझे इस विषय का विशेष ज्ञान नहीं है, किन्तु यह सर्वविदित है कि इस क्षेत्र में उनके कृतित्व को काफी मान्यता प्राप्त हुई है। प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध उनके गम्भीर अध्ययन तथा चिन्तन का परिणाम है। आधुनिक हिन्दी आलोचना के विकास के महत्वपूर्ण रूपों के वस्तुनिष्ठ अध्ययन तथा पुष्ट प्रमाणों पर आधारित अपने स्वतंत्र निष्कर्षों

(च)

ये कारण हैं कि हिन्दी के आशयना विषयक शोध-प्रवृत्तियों में विशिष्ट स्थान का अधि-
कारी है कि हिन्दी आशयना के बहुमुखी विकास के अध्ययन को अप्रमत्त करने में विशेष
धन से सफल मिले जाय। मैंने आशा है कि हिन्दी जगत् इसका स्वागत करेगा।

नगेन्द्र

आशयना २० ७०७७

हिन्दी

अध्यक्ष, हिन्दी विभाग,

दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

निवेदन

“आधुनिक हिन्दी साहित्य में आलोचना का विकास—सन् १८६८ से सन् १९४३ तक” नामक ग्रन्थ मेरे आगरा विश्वविद्यालय से १९५७ में पीएच० डी० के लिए स्वीकृत, इसी शीर्षक के शोध-प्रबन्ध का सशोधित रूप है। इस विषय पर कार्य करने की अनुमति यद्यपि मुझे सन् १९४५ में ही प्राप्त हो गई थी, तथापि यह शोध-प्रबन्ध वास्तव में सन् १९५२ में सन् १९५६ के बीच में ही लिख कर पूर्ण हो सका। इसके विलम्ब से लिखे जाने तथा प्रकाशित होने के कारणों में से, साहित्यिक अध्ययन तथा अध्यापन के अतिरिक्त, मेरा फलित-ज्योतिष के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक पक्ष के अध्ययन तथा चिन्तन में अनवरत सलग्न रहना भी एक प्रमुख कारण है। मेरा विचार है कि इस ग्रन्थ की विषय-वस्तु, विवेचन-विश्लेषण तथा स्थापनाओं की मौलिकता पर इसके विलम्बित प्रकाशन का कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा है, क्योंकि आलोचना सम्बन्धी अन्य प्रकाशित शोध-प्रबन्धों से इसकी दिशा प्रायः भिन्न है।

इस ग्रन्थ की रूप-रेखा, आकार-प्रकार, विषय-वस्तु-विवेचन सम्बन्धी कठिन-इयों को दूर करने में मुझे देश के जिन गण्यमान्य विद्वानों से सहायता प्राप्त हुई है, मैं उन सब के प्रति आदरपूर्वक अपना हार्दिक आभार प्रकट करता हूँ। स्व० प० नन्द दुलारे वाजपेयी जी की स्नेहपूर्ण प्रेरणा ने सदैव ही इस ग्रन्थ के लेखन तथा प्रकाशन का मार्ग प्रशस्त किया था, किन्तु दुर्भाग्य से आज इसके प्रकाशन के अवसर पर, यह उनके प्रत्यक्ष आशीर्वाद से वंचित है। स्व० प० कृष्णानन्द पत, भूतपूर्व अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग, मेरठ कालिज, मेरठ, के कुशल तथा स्नेहपूर्ण निर्देशन में मैंने इस शोध-कार्य को सम्पन्न किया था, किन्तु आज वे भी इस ससार में नहीं हैं। इसलिए इस अवसर पर उनकी पावन स्मृति के चरणों पर, मैं अपनी कृतज्ञता तथा श्रद्धा के सुमन चढ़ाता हूँ। इसके अतिरिक्त, डा० धीरेन्द्र वर्मा, डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, डा० दीन दयाल गुप्त, प० विश्व नाथ प्रसाद मिश्र प० अयोध्या नाथ शर्मा, डा० मुशी राम शर्मा, डा० हरवश लाल शर्मा, डा० केशरी नारायण शुक्ल, डा० भगीरथ मिश्र, डा० राम कुमार वर्मा, डा० लक्ष्मी सागर वाष्णीय आदि अनेक विद्वानों से मुझे सब प्रकार की प्रेरणा, सम्मति तथा सहायता प्राप्त हुई है, जिसके लिए मैं उन सब का हृदय से अत्यंत आभारी हूँ। बन्धुवर डा० ससार चन्द्र तथा डा० नित्यानन्द शर्मा ने मुझे प्रेरित करके, इस ग्रन्थ के सशोधन करने में ही प्रवृत्त नहीं किया, वरन् इसके प्रकाशन के प्रबन्ध का भार भी कुछ अंशों में वहन किया। इसके लिए मैं उनका स्नेह से स्मरण करता हूँ। मित्रवर डा० रामेश्वर लाल खडेलवाल, डा० राम प्रकाश अग्रवाल, डा० विश्व नाथ गौड़, डा० विजयेन्द्र स्नातक, डा० विश्व नाथ मिश्र, डा०

(ज)

गोवर्धन नाथ शूल आदि अनेक मित्रों को प्रकाशन के विलम्ब के लिए सफाई देने में, लगातार जठे मच्चे बहाने बनाने के लिए, मैं उनके सभक्ष क्षमाप्रार्थी हूँ तथा उनके स्नेह का कृतज्ञतापूर्ण अभिनन्दन करता हूँ।

परिश्रम के साथ काम में जुट जाने की जितनी प्रेरणा मुझे श्री मदन मोहन, भूतपूर्व प्रान्तीय, मेरठ कालिज, मेरठ तथा भूतपूर्व उप-कुलपति, गोरखपुर विश्वविद्यालय, गोरखपुर, में प्राप्त हुई, वह अविस्मरणीय है। मैं उनके प्रति अपनी आदरपूर्ण कृतज्ञता अभिव्यक्त करता हूँ।

दिल्ली विश्वविद्यालय के हिन्दी-विभाग के अध्यक्ष, डा० नगेन्द्र के प्रति, जिनके प्रभावशाली व्यक्तित्व में इस युग की आलोचनात्मक प्रतिभा पांडित्य-श्री से सम्पन्न होकर भूमिमान हो गई है, मैं विशेष रूप से, अपनी स्नेह तथा आदरपूर्ण कृतज्ञता व्यक्त करता हूँ। उन्होंने अत्यधिक व्यस्त रहने पर भी, इस ग्रन्थ का प्राक्कथन लिख कर मुझ पर अपना कृतज्ञपूर्ण अनुग्रह प्रदर्शित किया है।

जीवन में नव प्रकार की सफलता, सुख-समृद्धि तथा प्रेरणा की अक्षय स्रोत अपनी पत्नी श्रीमती का, उनके निषेध करने पर भी, उल्लेख करना मैं इसलिए आवश्यक समझता हूँ कि बिना उनकी महायत्ना के तो, मैं इस ग्रन्थ का कदाचित् एक भी पृष्ठ सरलता से लिखने में अपने आपको अनमर्थ मानता। मेरी पुत्री कु० शशि कान्ता एम०ए० बी०एड० तथा पुत्र रवि वाला का उल्लेख किए बिना भी मेरा मन नहीं मानता, क्योंकि दोनों ने ही बड़ी तत्परता तथा उत्साह में प्रतिलिपि करने, प्रुफ दोहराने तथा प्रूफों को डाक से भेजने आदि छोटे बड़े कार्यों में मेरा हाथ बटाया है।

मैं उन सभी विद्वान् लेखकों तथा प्रकाशकों का, जिनके मूल्यवान् ग्रन्थों की सामग्री तथा इस ग्रन्थ के विषय-विवेचन में किसी भी प्रकार से उपयोग हुआ है, हार्दिक आभार भगता हूँ।

अन्त में, मैं एम० चन्द्र० एण्ड कम्पनी, राम नगर, देहली के स्वामी, श्री श्याम लाल शर्मा के प्रति अपना विशेष आभार प्रदर्शित करता हूँ, जिन्होंने अपने व्यक्तिगत सरक्षण में, मुद्रित्वापन में, इस ग्रन्थ का प्रकाशन-कार्य सम्पन्न किया है तथा मुझे सब प्रकार का सौजन्यपूर्ण सहयोग प्रदान किया है।

इस ग्रन्थ की त्रुटियों, अपूर्णताओं तथा अभावों के लिए, मैं इसके महोदय पाठकों का आभार व्यक्त करने के साथ क्षमा-याचना करता हूँ।

राज किशोर कवकड

मेरठ विश्वविद्यालय, मेरठ, (३० प्र०)

प्रकाशन, मध्याह्न २००५

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ संख्या
प्राक्कथन	ग
निवेदन	छ
आमुख	थ-र

प्रकरण १

आलोचना

भारतीय साहित्यालोचन में आलोचना सम्बन्धी साहित्य का विकास	१
पाश्चात्य साहित्यालोचन में आलोचना सम्बन्धी साहित्य का विकास	४
आलोच्य काल में हिन्दी में आलोचना सम्बन्धी साहित्य का विकास—	
गंगाप्रसाद अग्निहोत्री—महावीर प्रसाद द्विवेदी—मिश्रबन्धु—पद्मसिंह शर्मा—रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—प्रेमचन्द—जयशंकर प्रसाद—नन्ददुलारे वाजपेयी—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—राम शंकर शुक्ल 'रसाल'—शिवनाथ—डा० रामकुमार वर्मा—गंगाप्रसाद पांडेय	९-३७

प्रकरण २

काव्य सम्प्रदायो का विकास

संस्कृत-साहित्य में काव्य-सम्प्रदायो का विकास	३८
आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी में काव्य-सम्प्रदायो का विकास	३९
आलोच्य काल में हिन्दी में काव्य-सम्प्रदायो का विकास	४०

काव्य के बाह्य उपकरण तथा स्वरूप का विवेचन करने वाले सम्प्रदाय

अलंकार सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में अलंकार-सम्प्रदाय का विकास	४३
पूर्व आलोच्य-काल में हिन्दी में अलंकार-सम्प्रदाय का विकास	४६
आलोच्य-काल में हिन्दी में अलंकार-सम्प्रदाय का विकास	४८

आधुनिक रीतिकार

लछिराम—कविराजा मुरारीदान—कन्हैया लाल पोद्दार—जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'—भगवान दीन 'दीन'—राम शंकर शुक्ल 'रसाल'—सीताराम शास्त्री—सेठ अर्जुन दास केडिया—बिहारी लाल भट्ट तथा मिश्र बंधु	४८-६८
--	-------

(ब)

आधुनिक आलोचक

महावीर प्रसाद द्विवेदी—रामचन्द्र शुक्ल—डा० श्यामसुन्दर दास— जयगकर प्रसाद—नन्ददुलारे वाजपेयी—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र— लक्ष्मीनारायण 'मुधाशु'—सुमित्रानन्दन पत—सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय'—प्रभाकर माचवे—गिरिजा कुमार माथुर	६८-९३
---	-------

रीति सम्प्रदाय का विकास

मस्कृत साहित्य मे रीति सम्प्रदाय का विकास	९३
आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी मे रीति-सम्प्रदाय का विकास	९६
आलोच्य-काल मे हिन्दी मे रीति सम्प्रदाय का विकास	९७

आधुनिक रीतिकार

कविराजा मुरारीदान—सेठ कन्हैयालाल पोद्दार—रामशकर शुक्ल 'रमाल'—मीताराम शास्त्री—अर्जुन दास केडिया—विहारी लाल भट्ट—मिश्रबन्धु	९८-१०१
--	--------

आधुनिक आलोचक

महावीरप्रसाद द्विवेदी—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास— जयगकर प्रसाद—नन्ददुलारे वाजपेयी—सुमित्रानन्दन पत—करुणापति त्रिपाठी—म० ही० वात्स्यायन 'अज्ञेय'	१०१-११९
---	---------

गुण-सम्प्रदाय

मस्कृत साहित्य मे गुण सम्प्रदाय का विकास	११९
आलोच्य काल मे पूर्व हिन्दी मे गुण सम्प्रदाय का विकास	१२१
आलोच्य काल मे हिन्दी मे गुण-सम्प्रदाय का विवेचन	१२३

आधुनिक रीतिकार

गदिराम—कविराजा मुरारीदान—कन्हैयालाल पोद्दार—डा० राम शकर शुक्ल 'रमाल'—मीताराम शास्त्री—अर्जुन दाम केडिया— विहारी लाल भट्ट—मिश्रबन्धु	१२३-१२७
---	---------

आधुनिक आलोचक

महावीर प्रसाद द्विवेदी—रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—जय गकर प्रसाद—सुमित्रानन्दन पत—लक्ष्मीनारायण 'मुधाशु'—पंडित करुणापति त्रिपाठी—'अज्ञेय'	१२७-१४०
---	---------

वक्रोक्ति-सम्प्रदाय का विकास

मस्कृत साहित्य मे वक्रोक्ति-सम्प्रदाय का विकास	१४०
आलोच्य काल मे पूर्व हिन्दी मे वक्रोक्ति सम्प्रदाय	१४२
आलोच्य काल मे हिन्दी मे वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विकास	१४३

(ट)

आधुनिक रीतिकार

कविराजा मुरारीदान—सेठ कन्हैयालाल पोद्दार—डा० रामशंकर शुक्ल
'रसाल'—मिश्रबन्धु—गुलाबराय

१४४-१४८

आधुनिक आलोचक

प० महावीर प्रसाद द्विवेदी—पद्मसिंह शर्मा—जगन्नाथ दास रत्नाकर—
आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—जयशंकर प्रसाद—सुमित्रानन्दन पंत—
लक्ष्मी नारायण 'सुधाशु'

१४८-१७१

प्रकरण ३

काव्य के अन्तरंग का विवेचन करने वाले सम्प्रदाय

रस-सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में रस सम्प्रदाय १७२
आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में रस-सम्प्रदाय का विकास १७३
आलोच्य-काल में रस-सम्प्रदाय का विकास १७६

आधुनिक रीतिकार

लछिराम—महाराज प्रतापनारायण सिंह—जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'—
अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध'—कन्हैयालाल पोद्दार—बिहारी
लाल भट्ट—गुलाबराय

१७७-१९४

आधुनिक आलोचक

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—महावीरप्रसाद द्विवेदी—कृष्ण बिहारी मिश्र—
रामचन्द्र शुक्ल—आचार्य श्यामसुन्दर दास—जयशंकर प्रसाद—
नन्ददुलारे वाजपेयी—प्रेमचन्द जी—विश्वनाथप्रसाद मिश्र—डा० भगवान
दास—सुमित्रा नन्दन पंत—लक्ष्मी नारायण 'सुधाशु'—डा० हजारी
प्रसाद द्विवेदी—शान्तिप्रिय द्विवेदी—डा० नगेन्द्र—सचारी भाव—
स्थायी भाव—विभाव—अनुभाव—रसानुभूति का स्वरूप—साधा-
रणीकरण—साधारणीकरण किसे कहते हैं—साधारणीकरण किसका
होता है—साधारणीकरण की कठिनाइयाँ या बाधाएँ—साधारणीकरण
का आधार—साधारणीकरण का अस्तित्व—साधारणीकरण किस
काव्य में होता है—रसानुभूति की कोटियाँ

१९४-२६२

ध्वनि सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में ध्वनि सम्प्रदाय का विकास २६२
पूर्व आलोच्य-काल में हिन्दी में ध्वनि सम्प्रदाय का विकास २६६
आलोच्य काल में ध्वनि सम्प्रदाय का विकास २६९

(ठ)

आधुनिक रीतिकार

लछिराम—जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'—कन्हैया लाल पोद्दार—सीताराम शास्त्री—विहारी लाल भट्ट—मिश्रबन्धु—पंडित पद्मसिंह शर्मा	२७०-२७५
---	---------

आधुनिक आलोचक

पं० रामचन्द्र शुक्ल—जयशंकर प्रसाद—सुमित्रानन्दन पंत—महादेवी वर्मा	२७५-२८५
---	---------

अनुमिति सम्प्रदाय

२८५

आलोच्यकाल में अनुमिति सम्प्रदाय का विकास

२८७

औचित्य सम्प्रदाय

आलोच्य काल में औचित्य सम्प्रदाय का विकास

२८९

प्रकरण ४

साहित्य तथा साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना का विकास

साहित्य

संस्कृत साहित्य में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास	२९२
पाश्चात्य-साहित्यालोचन में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास	२९५
आलोच्य काल में हिन्दी में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास	२९८
जगन्नाथ प्रसाद 'मानु' तथा विहारी लाल भट्ट—भगवान दीन—महावीर प्रसाद द्विवेदी—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—अयोध्या सिंह उपाध्याय—प्रेमचन्द—पं० नन्ददुलारे वाजपेयी—पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—महादेवी वर्मा—निराला—शान्तिप्रिय द्विवेदी—इलाचन्द जोशी—जैनेन्द्र कुमार जैन—डा० नगेन्द्र—स० ही० वा० 'अज्ञेय'	२९८-३१८

प्रकरण ५

साहित्य तथा उसके विविध रूपों की आलोचना का विकास

कविता

संस्कृत साहित्य में कविता सम्बन्धी आलोचना का विकास	३१९
पाश्चात्य-साहित्यालोचन में कविता सम्बन्धी विवेचन का विकास	३२२

आधुनिक रीतिकार

लछिराम तथा मुरारीदान—कन्हैया लाल पोद्दार—जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'—अर्जुनदास केडिया—विहारीलाल भट्ट—मिश्रबन्धु	३२८-३३३
---	---------

आधुनिक आलोचक

महावीर प्रसाद द्विवेदी—पद्मसिंह शर्मा—भगवान दीन—पं० रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—जयशंकर प्रसाद—नन्ददुलारे वाजपेयी	
--	--

(ड)

—विश्वनाथप्रसाद मिश्र—लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु'—सूर्यकान्त त्रिपाठी
'निराला'—सुमित्रानन्दन पंत—महादेवी वर्मा—डा० रामकुमार वर्मा,
—गुलाबराय—शान्तिप्रिय द्विवेदी—डा० नगेन्द्र—'अज्ञेय'—
शिवदान सिंह चौहान—गंगाप्रसाद पांडेय

३३३-४०४

प्रकरण ६

गद्य

भारतीय साहित्य में कथा-साहित्य (कहानी तथा उपन्यास) सम्बन्धी
आलोचना का विकास

४०५

पाश्चात्य-साहित्यालोचन में उपन्यास सम्बन्धी आलोचना का विकास

४०८

आलोच्य-काल में हिन्दी में उपन्यास सम्बन्धी आलोचना का विकास

४११

जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'—महावीर प्रसाद द्विवेदी—रामचन्द्र शुक्ल—
श्यामसुन्दर दास—प्रेमचन्द—पदुमलाल पन्नालाल बक्शी—नन्द-
दुलारे बाजपेयी—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—विनोदशंकर व्यास—
शिवनारायण श्रीवास्तव—डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी

४११-४३४

कहानी

पाश्चात्य-साहित्यालोचन में कहानी सम्बन्धी आलोचना का विकास

४३४

आलोच्य-काल में हिन्दी में कहानी सम्बन्धी आलोचना का विकास

४३६

प० रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—प्रेमचन्द—नन्ददुलारे
बाजपेयी—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'—
डा० रामकुमार वर्मा—विनोदशंकर व्यास तथा ज्ञानचन्द्र जैन—राम-
कृष्णदास तथा पद्म नारायण आचार्य—गिरधारी लाल—डा० श्री
कृष्णलाल—भगवती प्रसाद बाजपेयी

४३६-४६२

निबन्ध

भारतीय साहित्यालोचन में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास

४६२

पाश्चात्य साहित्यालोचन में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास

४६२

आलोच्य काल में हिन्दी में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास

४६४

रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास—ब्रह्मादत्त शर्मा—विश्वनाथ प्रसाद
मिश्र—सूर्यकान्त शास्त्री—जनार्दन स्वरूप अग्रवाल—रामचन्द्र शुक्ल,
'सरस'

४६४-४७५

प्रकरण ७,

नाटक

भारतीय साहित्य में नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास

४७६

पाश्चात्य साहित्य में नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास

४७८

(६)

आलोच्य काल मे हिन्दी मे नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास	४८२
नारत्तेन्दु हरिश्चन्द्र—बलदेवप्रसाद मिश्र—जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'— प० महावीर प्रसाद द्विवेदी—रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास— जयशंकर प्रसाद—प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—ब्रजरत्न दास— रामशंकर शुक्ल 'रसाल'—सेठ गोविन्द दास—डा० रामकुमार वर्मा —गुलाबराय—उदयशंकर भट्ट—शिखरचन्द जैन—सूर्यकान्त शास्त्री—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी—डा० नगेन्द्र	४८३-५१३

एकांकी नाटक

भारतीय साहित्यालोचन मे एकांकी नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास	५१३
पाश्चात्य साहित्यालोचन मे एकांकी नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास	५१४
२. आलोच्य काल मे हिन्दी मे एकांकी नाटक की आलोचना का विकास	५१५
डा० रामकुमार वर्मा—चन्द्रगुप्त विद्यालंकार—जैनेन्द्र कुमार जैन— श्रीपतराय—डा० नगेन्द्र—सद्गुरुशरण अवस्थी—उपेन्द्रनाथ अश्व —उदयशंकर भट्ट—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—रामनाथ 'सुमन'— ब्रजरत्न दास	५१६-५२६

प्रकरण ८

हिन्दी साहित्य का इतिहास

भारतीय साहित्यालोचन मे साहित्य के इतिहास का विकास	५२७
पाश्चात्य साहित्यालोचन मे इतिहास सम्बन्धी आलोचना का विकास	५२९
आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी मे साहित्य के इतिहास का विकास	५३१
आलोच्य काल मे हिन्दी साहित्य के इतिहास सम्बन्धी आलोचना का विवान	५३२
शिवमिह मेगर—सर जार्ज ग्रियर्सन—मिश्रबन्धु—रामनरेश त्रिपाठी— एडविन ग्रीव्स तथा एफ० ई० के—रामचन्द्र शुक्ल—श्यामसुन्दर दास —अयोध्या सिंह उपाध्याय—रामशंकर शुक्ल 'रसाल'—शान्तिप्रिय द्विवेदी—कृष्णशंकर शुक्ल—गौरीशंकर 'सत्येन्द्र'—डा० रामकुमार —मोनीलाल मेनारिया—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी—विश्वनाथ वर्मा प्रसाद मिश्र	५३२-५६६

प्रकरण ९

व्यावहारिक आलोचना

भारतीय साहित्यालोचन मे व्यावहारिक आलोचना का विकास	५६६
पाश्चात्य साहित्यालोचन मे व्यावहारिक आलोचना का विकास	५७०
आलोच्य-काल मे पूर्व हिन्दी मे व्यावहारिक आलोचना का विकास	५७१

(ण)

आलोच्य-काल मे हिन्दी मे व्यावहारिक आलोचना का विकास

५७५

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—बालकृष्ण भट्ट—बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन'
ग्राउज तथा प्रियर्सन—महावीर प्रसाद द्विवेदी—मिश्रबन्धु—पंडित
पद्मसिंह शर्मा—प० कृष्ण बिहारी मिश्र—लाला भगवान दीन—
रामचन्द्र शुक्ल—डा० श्यामसुन्दर दास—पदुमलाल पन्नालाल बरूही
—डा० पीताम्बर दत्त बड्डवाल—नन्ददुलारे वाजपेयी—प० विश्व-
नाथ प्रसाद मिश्र—शान्तिप्रिय द्विवेदी—गुलाबराय—हजारीप्रसाद
द्विवेदी—डा० नगेन्द्र—डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा—डा० रामकुमार
वर्मा—डा० सत्येन्द्र—रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'—गंगा प्रसाद
पाण्डेय—इलाचन्द्र जोशी

५७५-६२८

उपसंहार

६२९

सहायक ग्रन्थों की सूची

६३५-६४९

आमुख

विषय का महत्त्व

लगभग पिछले तीन दशाब्दों में हिन्दी साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में निरन्तर शोध-कार्य हो रहा है। साहित्य के विभिन्न अंगों, भाषा, भाषा-विज्ञान, हिन्दी साहित्य का इतिहास, विभिन्न काव्य-धाराओं का विकास, विभिन्न कवियों तथा लेखकों का साहित्य, विशेष कृतियों का अध्ययन, साहित्य के विभिन्न रूपों का अध्ययन, लोक-साहित्य, वर्ग विरोध के कवि-समूहों का अध्ययन आदि विषयों पर विशेष रूप से कार्य हुआ है। किन्तु आलोचना के क्षेत्र में रचनात्मक साहित्य की अपेक्षा शोध-कार्य की प्रगति प्रायः धीमी रही है। डा० राम शंकर शुक्ल 'रसाल' के 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का विकास' तथा डा० भगीरथ मिश्र के 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास' नामक शोध-प्रबन्धों के अतिरिक्त डा० छैल विहारी लाल गुप्त 'राकेश' का 'आधुनिक मनोविज्ञान के प्रकाश में रस शास्त्र का अध्ययन', डा० मोला शंकर व्यास का 'ध्वनि सिद्धान्त का विस्तार', डा० ओम प्रकाश कुलश्रेष्ठ का 'हिन्दी साहित्य में अलंकार', डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी का शृंगार रस सम्बन्धी प्रबन्ध, स्व० डा० जानकीनाथ सिंह 'मनोज' का 'हिन्दी छन्द शास्त्र' और डा० पुत्तलाल शुक्ल का 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्दोयोजना', आदि विषयों पर भी शोध-प्रबन्ध प्रस्तुत किए गए हैं।

इस प्रकार ये शोध-प्रबन्ध दो प्रकार के हैं, एक तो सामान्य रूप में काव्य-शास्त्र का विकास प्रस्तुत करने वाले तथा दूसरे अलंकार, रस, ध्वनि आदि काव्य सम्प्रदायों के विकास का अध्ययन प्रस्तुत करने वाले। 'रसाल' जी के शोध-प्रबन्ध का सम्बन्ध भी अलंकार-सम्प्रदाय से ही अधिक है। डा० भगीरथ मिश्र के शोध-प्रबन्ध में हिन्दी के सम्पूर्ण काव्य-शास्त्र का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है तथा खोज के आधार पर प्राप्त नवीन-सामग्री के उपयोग पर अधिक ध्यान दिया गया है। उसमें सामान्य रूप में आचार्यों, रीतिकारों तथा आधुनिक आलोचकों के काव्य-शास्त्र सम्बन्धी मतों और सिद्धान्तों का कुशल तथा विद्वत्तापूर्ण विवरण दिया गया है। यह प्रबन्ध एक विशेष दिशा में वाछनीय, सफल तथा महत्वपूर्ण प्रयत्न है। किन्तु यह हिन्दी साहित्य के इतिहास के सम्पूर्ण काल को लेकर चलता है, केवल किसी एक काल को नहीं। भारतीय काव्य-सम्प्रदायों के विकास का पृथक्-पृथक् अध्ययन तथा विवेचन इसकी शोध-सीमा के बाहर प्रतीत होता है। हिन्दी में इन सम्प्रदायों के विकास के अध्ययन का अभाव अभी तक बना है। संस्कृत में भी इन सम्प्रदायों के ऐतिहासिक क्रम-विकास का कार्य पूर्ण रूप में नहीं हुआ है। जब संस्कृत में काव्य-सम्प्रदायों के विकास

का अध्ययन करने वाले इने-गिने ग्रन्थ ही लिखे गए हैं तो हिन्दी में इनका पूर्ण अभाव आवश्यक नहीं है। हिन्दी में जो ग्रन्थ काव्य-सम्प्रदायों के विकास पर लिखे गए हैं, वे मस्कून में काव्य-सम्प्रदायों का विकास अधिकांश में निरूपित करते हैं, हिन्दी के साहित्य में नहीं। आधुनिक विद्वानों ने इस अभाव का अनुभव तथा इसकी पूर्ति की आवश्यकता मन्गी है। प्रन्तुन शोध-प्रवन्ध में इस अभाव की पूर्ति करने का प्रयत्न किया गया है। इसमें काव्य के वाह्य स्वरूप तथा अन्तःस्वरूप में सम्मिलित रखने वाले आठों भागतीय साहित्य-शास्त्र के सम्प्रदायों का आधुनिक हिन्दी साहित्य में विकास कदाचित् नवप्रथम प्रस्तुत किया जा रहा है। उन शोध-प्रवन्ध की यह भी विशेषता है कि इन सम्प्रदायों के विकास के स्वरूप पर भागतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के साथ-साथ हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के प्रभाव का अध्ययन भी किया गया है।

इसी प्रकार आलोचना के उद्भव और विकास पर डा० भगवन् स्वरूप मिश्र का एक शोध-प्रवन्ध मन् १०५८ में प्रकाशित हुआ है। सम्पूर्ण हिन्दी आलोचना के सामान्य विकास का अध्ययन प्रस्तुत करने वाला उदाचित् यह पहला शोध-प्रवन्ध है। इसमें हिन्दी-आलोचना की पृष्ठभूमि के रूप में मस्कून-आलोचना के विकास-सूत्रों का निदर्शन करके, हिन्दी के प्रमुख आलोचकों के साथ-साथ विविध प्रकार की आलोचनाओं की शैलियों के विकास का इतिहास भी विद्वानापूर्ण रूप में प्रस्तुत किया गया है। हिन्दी आलोचना के विकास के मूल में जो विभिन्न भागतीय तथा पाश्चात्य प्रभाव निहित हैं, उनके अध्ययन तथा विवेचन की आवश्यकता बनी है। हिन्दी आलोचना के तीन निर्णायक तत्त्व हैं—मस्कून-साहित्यालोचन, पाश्चात्य-साहित्यालोचन तथा हिन्दी का निजी रचनात्मक-साहित्य। हिन्दी आलोचना के विकास का पूर्ण स्वरूप तब तक स्पष्ट नहीं हो सकता, जब तक इन तीनों तत्त्वों में हिन्दी आलोचना के विकास में पृथक्-पृथक् योग दिखाकर, उनके अंग-प्रत्यंग की क्वालिटी तथा गुण-दोषों की गहन का चित्र प्रस्तुत न किया जाए। इस दिशा में यह शोध-प्रवन्ध प्रथम प्रयास है। इसमें भारतीय काव्य-सम्प्रदायों तथा साहित्य के प्रत्येक रूप की पृष्ठभूमि में भागतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन की रचना का अध्ययन किया गया है।

१ (अ) 'हाइवेज एण्ड डाइवेज अव् लिटरेचर क्रिटिनिज्म', पृ० २० कुपुस्वामी (मन् १०६५)।

(आ) 'स्टडीज इन दी हिन्दी अव् मस्कून पोयिटिक्स्' (मन् १०७५)—एम०के०डे।

(इ) 'मन आल्येबल अव् लिटरेचर क्रिटिनिज्म आर दी व्योंगे अव् रम एण्ड ध्वनि' मन् १०७९,—डा० ए० नरगन।

२ 'पृथक्-पृथक् सम्प्रदायों की वस्तु-समीक्षा का कार्य उन्हें असो करना है और इसके पश्चात् विभिन्न सम्प्रदायों की निष्पत्तियों को ऐतिहासिक क्रम-विकास की भूमि पर ला रचना है।' 'हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास', ले० डा० भगवन् स्वरूप मिश्र, 'प्राक्खन नन्ददुलारे वाजपेयी, (मन् १०५८ ई०) पृ० १०।

(घ)

आलोचना के दो प्रमुख स्वरूप हैं, सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक। हिन्दी में अभी तक इसके पृथक् स्वरूपों के सागोपाग विकास का अध्ययन करने का प्रयत्न नहीं हुआ है। एक ही स्थान पर सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना की प्रवृत्तियाँ दिखाने में स्पष्टता का प्रायः अभाव रहता है। हिन्दी में पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन के प्राचीन तथा अर्वाचीन रूपों के अध्ययन में प्रधानता प्रायः सैद्धान्तिक आलोचना के विकास-प्रदर्शन की ही रही है। किन्तु व्यावहारिक आलोचना की विविध शैलियों तथा पद्धतियों के स्वरूप के अध्ययन के अभाव में, न तो वर्तमान हिन्दी आलोचना का मूल्यांकन हो सकता है और न उसके भविष्य की सम्भावनाओं का पूर्ण अध्ययन। सैद्धान्तिक आलोचना में केवल सिद्धान्तों तथा मानदण्डों के स्वरूप निर्माण तथा विकास का अध्ययन होता है। व्यवहार रूप में आलोचना किन-किन शैलियों तथा पद्धतियों को अपना कर समृद्ध होगी जा रही है, इसके अध्ययन की आवश्यकता भी हिन्दी साहित्य में बनी हुई है। इस दिशा में भी प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में हिन्दी में पहली बार विशेष मौलिक कार्य करने का प्रयत्न किया गया है।

विषय की सीमाएँ

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध का उद्देश्य आधुनिक हिन्दी साहित्य में आलोचना का विकास प्रस्तुत करना है। आधुनिक काल में हिन्दी आलोचना के विकास का कुछ विशिष्ट सरणियों द्वारा विवेचन करने वाला हिन्दी में यह पहला शोध-प्रबन्ध है। वास्तव में, आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी आलोचना परम्परागत मार्ग पर ही चल रही थी। भारतीय काव्य-सम्प्रदाय-चिन्तन के विकास में ही, न तो इसका कोई विशेष योगदान था, न साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना का निर्माण ही हुआ था। इसमें केवल विभिन्न सम्प्रदायों, विशेषकर अलंकार, रस, ध्वनि आदि के लक्षणों तथा उदाहरणों का निर्देश मात्र दिया जाता था। हिन्दी आलोचना का वास्तविक विकास आधुनिक काल में ही हुआ है, जब हिन्दी का रचनात्मक तथा आलोचनात्मक साहित्य पाश्चात्य साहित्य के सम्पर्क में आकर नवीन सिद्धान्तों, वादों परिस्थितियों तथा व्यक्तित्वों के प्रभाव-स्वरूप उत्तरोत्तर समृद्धि के पथ पर अग्रसर होने लगा। इसीलिए इस शोध-प्रबन्ध में केवल आधुनिक काल की सीमा में ही हिन्दी-आलोचना का विकास प्रस्तुत करने का लक्ष्य रखा गया है। इस में सम्वत् १९२५ से सम्वत् २००० तक अर्थात् विक्रम की बीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध तथा उसके पूर्वार्द्ध के उत्तरार्द्ध का ही केवल समय लिया गया है। हिन्दी की आलोचना के वास्तविक विकास का यही काल है। बीसवीं शताब्दी के प्रथम २५ वर्षों में भी हिन्दी आलोचना में रीति-कालीन परम्परा का ही निर्वाह होता रहा, इसलिए उसको शोध की परिधि से बाहर ही रखा गया है। सम्वत् २००० (मन् १९४३ ई०) तक का समय लेने का उद्देश्य केवल विक्रम की बीसवीं शताब्दी के अन्त तक आलोचना का विकास दिखाना है। इसीसवीं शताब्दी के गत तेरह वर्षों का समय इतना निकट है कि उसकी गतिविधि का यथार्थ आकलन होना यदि कठिन नहीं तो भ्रामक तथा दुःसाध्य अवश्य हो सकता है। आज के अत्यधिक निकट के नाक, कान आदि अंग दिखाई नहीं देते। आधुनिक हिन्दी साहित्य के सम्बन्ध में प्रमुख हिन्दी आलोचकों का

(न)

भी यही मत है^१। इसलिए इस शोध-प्रबन्ध में सम्बत् २००० तक की सीमा ही बांधी गई है। सम्बत् २००० तक का समय लेने में एक कठिनाई का भी अनुभव हुआ है। इस युग के आलोचकों ने सम्बत् २००० के पश्चात् भी अनेक ऐसे ग्रन्थों का प्रकाशन किया है, जिससे उनकी विचारधारा में परिवर्तन हुआ है। इस शोध-प्रबन्ध में आलोचकों के स० २००० के पश्चात् की विचारधारा के विकास तथा परिवर्तन के निरूपण की ओर ध्यान नहीं दिया गया है। इससे समकालीन आलोचकों के विचारों के पूर्ण स्वरूप प्रस्तुत नहीं हो सके हैं। आधुनिक काल की किसी भी सीमा को लेकर चलने में समकालीन कवियों, लेखकों तथा आलोचकों के सम्बन्ध में यह कठिनाई सदैव ही बनी रहेगी। मेरा विचार है कि सवत् २००० के पश्चात् की आलोचना का सांगोपांग विवेचन एक स्वतन्त्र ग्रन्थ का विषय है।

विषय का स्पष्टीकरण

७५ वर्षों के समय की सीमा के अतिरिक्त भी इस प्रबन्ध में वस्तु-विवेचन की भी स्पष्ट सीमाएँ निर्धारित की गई हैं। आलोचना का दो रूपों में विकास प्रस्तुत किया गया है—सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक। सैद्धान्तिक आलोचना का विकास प्रमुख आलोचकों के शीर्षक देकर, उनकी सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना के प्रमुख तत्त्वों का सोदाहरण निरूपण करके, प्रस्तुत नहीं किया गया है। इस प्रकार की तो हिन्दी आलोचना-निरूपण की परम्परा सी बंध गई है। प्रस्तुत प्रबन्ध की शैली तथा विषय-वस्तु इस परम्परा का अतिक्रमण करके एक मौलिक तथा अपेक्षाकृत महत्वपूर्ण मार्ग अपनाती है। इसमें सैद्धान्तिक आलोचना के विकास का अध्ययन दो प्रकार से किया गया है। एक तो भारतीय साहित्यालोचन के काव्य के वाच्य-स्वरूप के अलंकार, रीति, गुण तथा वक्रोक्ति नामक सम्प्रदायों तथा उसके अन्तरंग-पक्ष के रस, ध्वनि, अनुमिति तथा औचित्य नामक सम्प्रदायों का आधुनिक हिन्दी साहित्य में विकास प्रदर्शित करके तथा दूसरे साहित्य तथा उसके आधुनिक रूपों कविता, उपन्यास, कहानी, निबन्ध, नाटक, एकांकी-नाटक सम्बन्धी आलोचना के सर्वांगीण विकास का अध्ययन प्रस्तुत करके। अभी तक भारतीय साहित्यालोचन का क्रम-विकास उस वैज्ञानिक और विकासमूलक मिति पर स्थापित नहीं हो सका है, जैसा कि पाश्चात्य साहित्यालोचन का। हिन्दी आलोचना के स्वरूप के विकास के लिए भारतीय साहित्यालोचन की विभिन्न सम्प्रदायों की रूप-रेखा, उनके पारस्परिक सम्बन्ध, ऐतिहासिक क्रम-विकास तथा तुलनात्मक वस्तु-भूमिति का निरूपण होना अनिवार्य है। इस कार्य की महत्ता तथा आवश्यकता की ओर प्रमुख आधुनिक आलोचकों का ध्यान जा रहा है^२।

१ “आज का हिन्दी साहित्य हमारे लिए इतना निकट है कि उसको ठीक-ठीक नहीं देख सकते। माध्यकारिका में बताया गया है कि अत्यन्त दूर और अत्यन्त नजदीक के दोनों अवस्थाएँ प्रत्यक्ष की उपलब्धि में बाधक हैं।”

हिन्दी साहित्य की भूमिका—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, स० १९४०, पृ० १३४

२ “सब पूछिए तो अब तक रीति, रस, अलंकार आदि विविध भारतीय मतों की रूपरेखा भी स्पष्ट नहीं की जा सकी, उनका पारस्परिक सम्बन्ध, उनका ऐतिहासिक क्रम-विकास तथा तुलनात्मक वस्तु-भूमिति का निरूपण तो आगे की साधनाएँ हैं।” ‘हिन्दी आलोचना, उद्भव और विकास’, डा० भगवत्-स्वरूप मिश्र, ‘प्राक्कथन’ ले० नन्द-दुलारे वाजपेयी, पृ० १०।

मैंने आधुनिक हिन्दी आलोचना में संस्कृत साहित्य-शास्त्र के अंतरंग तथा बहिरंग काव्य का पृथक्-पृथक् ऐतिहासिक विकास-क्रम दिखाने का प्रयत्न किया है। अनुमिति तथा औचित्य सम्प्रदायो को संक्षिप्त रूप में प्रस्तुत किया गया है, क्योंकि अनुमिति कोई सम्प्रदाय न होकर केवल रस के प्रसंग में साधन रूप में विवेचित हुई है तथा औचित्य सम्प्रदाय के रूप में विकसित नहीं हुआ है, वरन् उसकी सत्ता की व्यापकता साहित्यालोचन का अंग बन गई है। हिन्दी साहित्यालोचन के अन्तर्गत केवल अलंकार तथा रस-सम्प्रदायो के विकास प्रदर्शन के प्रयत्न अधिक किए गए हैं। किन्तु ऐसा लक्ष्य लेकर चलने वाले जो ग्रन्थ हैं, वे सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य को आधार बनाकर चलते हैं तथा आधुनिक काल के साहित्य तक ही सीमित नहीं हैं, इसलिए उनमें उन काव्य सम्प्रदायो के विस्तृत तथा सूक्ष्म विवेचन की सम्भावनाएँ कम हैं। आधुनिक हिन्दी में विभिन्न काव्य सम्प्रदायो के ऐतिहासिक विकास क्रम का अध्ययन इस प्रबन्ध में पहली बार व्यवस्थित रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है। इन सभी सम्प्रदायो के विकास पर भारतीय तथा पश्चात्य साहित्यालोचन के पृथक्-पृथक् प्रभावों का अध्ययन करने का भी प्रयत्न किया गया है।

इसी प्रकार साहित्य के विभिन्न रूपों से सम्बन्ध रखने वाली आलोचना भी अधिकांश में, पश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन और हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के आधार पर विकसित हुई है। यह आलोचना भारतीय तथा पश्चात्य दोनों आलोचनाओं का समाहार करते हुए भी स्वतन्त्र रूप में विकसित हुई है। इसकी इसी विशेषता का इस शोध-प्रबन्ध में साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना के अन्तर्गत प्रदर्शन किया गया है। साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना का भी एक विशिष्ट रूप में हिन्दी में पहली बार इस शोध-प्रबन्ध में विवेचन किया गया है तथा तत्सम्बन्धी कतिपय मौलिक स्थापनाएँ भी की गई हैं।

इसके अतिरिक्त हिन्दी के इतिहास से सम्बन्ध रखने वाली आलोचना का विकास पृथक् प्रकरण में दिखाया गया है। आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास, वृत्त-संग्रह मात्र नहीं हैं। उनके स्वरूप का मूलधार-तत्त्व आलोचना है। उसकी रूप-रेखा का निर्माण, मूल्यांकन, काल-विभाजन, प्रवृत्ति-विवेचन आदि विशिष्ट आलोचनात्मक दृष्टिकोणों पर निर्भर हैं। हिन्दी साहित्यालोचन में साहित्य के इतिहासों की मूलधार आलोचना के विभिन्न दृष्टिकोणों, आधारों तथा रूप-परिवर्तनों के अध्ययन का प्रयत्न अभी तक नहीं किया गया था। इस शोध-प्रबन्ध में विस्तार के साथ उसका पहली बार नवीन दृष्टिकोण से गम्भीर विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

अन्तिम प्रकरण में व्यावहारिक आलोचना के विकास का अध्ययन किया गया है। हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना को सैद्धान्तिक आलोचना से पृथक् करके, उसका वस्तुगत विवेचन भी हिन्दी में पहली बार, भारतीय तथा पश्चात्य साहित्यालोचन तथा हिन्दी की शैलियों के निजी सदस्य में इस शोध-प्रबन्ध में किया गया है। इस प्रकार विषय-वस्तु के अधिकाधिक महत्त्व ने इस प्रबन्ध को एक विशिष्ट मौलिकता प्रदान की है। पश्चात्य-साहित्यालोचन की ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, व्याख्यात्मक, तुलनात्मक

मनोविश्लेषणात्मक आदि शैलियों के रूप में आलोचना का विकास इस प्रवन्ध की शोध-परिधि की सीमा से, दो कारणों से बाहर रखा गया है, एक तो इस प्रकार का प्रयत्न डा० भगवतस्वरूप मिश्र द्वारा हो चुका है, दूसरे इन सभी शैलियों को हिन्दी आलोचना के स्वरूप को समझाने के लिए मैंने अनुपयुक्त समझा है। मेरा विचार है कि ये सब शैलियाँ पाश्चात्य-रचनात्मक साहित्य के आधार पर पाश्चात्य साहित्यालोचन की उपज हैं। उनका ज्यों का त्यों आरोप हिन्दी साहित्य पर नहीं होना चाहिए। हिन्दी साहित्य की आलोचना की निजी विशिष्ट शैलियाँ इनसे पृथक् भी हो सकती हैं, जैसे द्विवेदी काल की परिचयात्मक, प्रशंसात्मक आदि शैलियाँ। किन्तु यह विवेचन विषय की सीमा में सम्मिलित नहीं किया गया है। हिन्दी के कुछ शोध-प्रवन्धों में 'आलोचना' का विवेचन विषय-प्रवेश में आलोचना का प्रारम्भिक ज्ञान मात्र देने तथा स्वरूप स्पष्ट करने के लिए किया गया है, किन्तु इस प्रवन्ध में आलोच्य-काल के आलोचकों के आलोचना-सम्बन्धी दृष्टिकोण को भी स्पष्ट किया गया है तथा आलोचना-सम्बन्धी कतिपय समस्याओं पर मौलिक विचार प्रस्तुत किए गए हैं।

शोध-प्रवन्ध की शैली

प्रस्तुत प्रवन्ध में आधुनिक हिन्दी आलोचना के तीन विशिष्ट रूपों का विकास प्रस्तुत किया गया है—(१) भारतीय सम्प्रदायों का विकास, (२) साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना का विकास, तथा (३) व्यावहारिक आलोचना का विकास। प्रत्येक सम्प्रदाय तथा साहित्य के रूप के प्रारम्भ में भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के अनुसार उसकी पृष्ठ भूमि देनी आवश्यक समझी गई है, क्योंकि इन दोनों पृष्ठ भूमियों के आधार पर ही इनके स्वरूप के अंग-प्रत्यंग का विवेचन युक्तियुक्त रूप में सम्भव हो सकता है।

आधुनिक साहित्य के किसी भी रूप के विवेचन में एक बहुत बड़ी कठिनाई स्वाभाविक ही है। लेखक को अधिकांश समकालीन लेखकों तथा आलोचकों की कृतियों, विचारों तथा दृष्टिकोणों पर विचार तथा निर्णय प्रस्तुत करने पड़ते हैं। मैंने अपने विवेचन में सभी आधुनिक आलोचकों के विचारों तथा सिद्धान्तों का निष्पक्ष वस्तुपरक विश्लेषण मात्र प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। उनके व्यक्तित्व की ओर से आंखें फेर ली हैं।

इस शोध-प्रवन्ध में आलोचकों के क्रम में भी कुछ कठिनाइयों का मुझे अनुभव हुआ है। प्रत्येक सम्प्रदाय तथा साहित्य के रूप के विकास में आलोचकों के क्रम में उनके काल, साहित्य में स्थान तथा महत्त्व का सामान्यतः ध्यान रखा गया है। किन्तु फिर भी किसी सम्प्रदाय तथा साहित्य के रूप के विवेचन में कुछ महत्त्वपूर्ण आलोचकों को भी इसलिए वाद में स्थान मिला है कि उनकी कृतियों का प्रकाशन वाद में हुआ है। आलोचकों के क्रम को विशेष महत्त्व न देकर उनके आलोचना के विकास में योग को ही महत्त्व दिया गया है। कुछ ऐसे आलोचकों का भी समावेश कहीं-कहीं किया गया है, जिनका आलोचना

(ब)

या साहित्य के इतिहास में विवेक महत्त्व नहीं है। यह इसलिए किया गया है कि उनमें किसी विशिष्ट दिशा में प्रगति के कुछ चिह्न मिलते हैं। -

प्रबन्ध का आकार

तीन महत्त्वपूर्ण तथा मौलिक विषयों को प्रबन्ध की सीमा में समाहित करने के कारण प्रबन्ध का आकार स्वभावतः ही बढ़ गया है। वास्तव में ये तीनों विषय किसी शोध-प्रबन्ध के पृथक्-पृथक् विषय के उपयुक्त हैं। २६५ पृष्ठों में भारतीय सम्प्रदायों का हिन्दी में विवेचन स्वतः ही एक पृथक् शोध-प्रबन्ध है, किन्तु मैंने इसे ही पर्याप्त नहीं समझा है। हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में शोध के विशेष अभाव की अनुभूति से ही साहित्य के विभिन्न रूपों से सम्बन्धित आलोचना के विकास का विवेचन किया गया है। व्यावहारिक आलोचना का सैद्धान्तिक आलोचना से पृथक् विकास का अध्ययन तो पाश्चात्य साहित्यालोचन के अन्तर्गत भी बहुत कम दिखाई पड़ता है। हिन्दी के लिए तो यह पूर्ण-तया नवीन प्रयास है। प्रबन्ध की सीमा के विस्तार के मय का अतिक्रमण होने पर भी इस विकास की रूप-रेखा भी प्रस्तुत की गई है। यह व्यावहारिक आलोचना के विस्तार-पूर्वक वैज्ञानिक क्रम-विकास के निदर्शन का प्रयत्न है। इसके विस्तार की सम्भावनाओं से परिचित होने पर भी मुझे शोध-प्रबन्ध की सीमा में ही रहना उपयुक्त लगा है। मैं हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य की निजी आलोचना के विकास को भी अपने प्रबन्ध की सीमा में लेना चाहता था, किन्तु अध्ययन की गहराई पर पहुँचने पर, मैं इसकी महत्त्वपूर्ण सम्भावना से इतना प्रभावित हुआ कि उसे पृथक् विषय के योग्य समझा। इसलिए उसे शोध की परिधि में नहीं ले सका। प्रबन्ध को अनावश्यक विस्तार न देने का प्रयत्न प्रत्येक पक्ष में परिलक्षित होगा, फिर भी तीन विषयों के पृथक् विवेचन का विषय लेने के कारण इतना विस्तार स्वाभाविक था। अधिक सकोच विषय-विवेचन के महत्त्व को निश्चय ही कम कर देता। वास्तव में ये तीनों पृथक् विवेचन, पृथक्-पृथक् शोध-प्रबन्ध ही हैं।

प्रस्तुत प्रबन्ध की कुछ विशेषताएँ

इस शोध-प्रबन्ध में ९ प्रकरण हैं। प्रथम प्रकरण में आलोच्य-काल में आलोचकों के आलोचना के स्वरूप, परिमाण, उपादेयता, शैली, प्रकार, आधार, मानदण्ड, उद्देश्य, आलोचक के गुण, दोष, कर्तव्य, अधिकार, महत्त्व, कार्य-पद्धति आदि विषयों का विवेचन भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर किया गया है। इसमें अन्य शोध-प्रबन्धों तथा ग्रन्थों से यह नवीनता है कि आलोचना का भारतीय तथा पाश्चात्य दृष्टिकोण के अनुसार परिचयात्मक विवेचन देकर ही कर्तव्य की इतिश्री नहीं समझी गई है, वरन् इस काल के, आलोचकों के आलोचना सम्बन्धी उपर्युक्त विषयों के प्रति दृष्टिकोण को स्पष्ट करने का प्रयत्न भी किया गया है तथा उनकी भ्रान्तियों का भी निर्देश किया गया है।

आलोचना के प्रकारों के विवेचन में, आलोचना के प्रकारों के सम्बन्ध में भ्रान्तियों का निर्देश करके यह स्पष्ट किया गया है कि इन आलोचकों ने आलोचना के प्रकारों के

(म)

विवेचन में तीन आधारों को ग्रहण किया है, पाञ्चात्य साहित्यालोचन के प्रकार, पाञ्चात्य काव्य के वाद तथा हिन्दी का रचनात्मक साहित्य । इन्होंने पाञ्चात्य साहित्यालोचन की कुछ शैलियों में जैसे ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, मनोविश्लेषणात्मक, तुलनात्मक, दार्शनिक, वैज्ञानिक आदि को आलोचना के स्वतन्त्र प्रकार माना है । वास्तव में ये व्याख्यात्मक आलोचना की महायक शैलियाँ मात्र हैं, जो अपने में स्वतः पूर्ण नहीं हैं । इसी प्रकार इन आलोचकों ने सौष्ठववादी, अभिव्यज्जनावादी तथा यथार्थवादी आलोचनाएँ पाञ्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर मानी हैं, जो असंगत हैं । मेरी मान्यता है कि ये वाद तथा सिद्धान्त, आलोचना के प्रकार नहीं हैं, निर्णयात्मक आलोचना के आधार मात्र हैं । इस काल में हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर आलोचना के प्रकारों के निर्माण के भी क्षीण प्रयत्न हुए । इस प्रकार इस प्रकरण में आलोचना सम्बन्धी समस्त विवेचन के विकास के आधार पर मौलिक तथा प्रामाणिक स्थापनाएँ की गई हैं ।

दूसरे तथा तीसरे प्रकरण में आठों भारतीय काव्य-सम्प्रदायों के विकास का विवेचन भारतीय तथा पाञ्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर प्रस्तुत किया गया है । इसकी मौलिकता यह है कि इसमें केवल सस्कृत-साहित्य के सम्प्रदायों का ही विकास नहीं प्रस्तुत किया गया है, बल्कि हिन्दी के अन्तर्गत इन सम्प्रदायों के विकास का अध्ययन, पाञ्चात्य तथा भारतीय-साहित्यालोचन और हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के विभिन्न रूपों के मर्म में प्रस्तुत किया गया है । इसमें यह भी निर्देश किया गया है कि पाञ्चात्य देशों के नवीन वादों (अभिव्यज्जनावाद, प्रतीकवाद, प्रभाववाद आदि), काव्य के नवीन सिद्धान्तों (कला, मौन्दर्य, नैतिकता आदि), नवीन दर्शनों (मार्क्स, फ्राइड आदि) के आधार स्वरूप इनमें कौन से तत्त्वों का विकास हुआ है तथा कौन से तत्त्व, विज्ञान, मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान तथा आधुनिक विकसित ज्ञान के प्रकाश में नष्ट हो गए हैं । वास्तव में हिन्दी में इन सम्प्रदायों के विकास का एक विशिष्ट स्वरूप है, जिसका प्रदर्शन करना इस प्रबन्ध की विशेष मौलिकता है । इस काल में दो प्रकार के आलोचकों ने इन सम्प्रदायों के विकास में योग दिया है । एक तो पुरानी परम्परा का पालन करने वाले रीतिकार तथा दूसरे आधुनिक शैली के आलोचक । प्रत्येक सम्प्रदाय के विकास में पहले आधुनिक रीतिकारों तथा बाद में आधुनिक आलोचकों का विवेचन प्रस्तुत किया गया है तथा फिर दोनों की उपलब्धियों की व्याख्या की गई है ।

दूसरे प्रकरण में काव्य के वाच्य-स्वरूप के सम्प्रदाय, अलंकार, रीति, गुण तथा वक्रोक्ति की मौलिक विशेषताओं का निरूपण किया गया है । अलंकार-सम्प्रदाय के विवेचन में पाञ्चात्य-साहित्यालोचन के अनुसार अलंकार-विधान में कल्पना का स्थान, सौन्दर्य के माधक के रूप में अलंकारों का स्थान, उपमान तथा प्रतीकों का अन्तर, प्रतीकों का महत्त्व, मूर्त के लिए सूक्ष्म, सूक्ष्म के लिए मूर्त-विधान, अलंकार तथा अलंकार्य का भेद, आकार-साम्य की अपेक्षा प्रभाव-साम्य का महत्त्व आदि विषयों के विवेचन के ऐतिहासिक विकास-क्रम का अध्ययन तथा मूल्यांकन किया गया है । भारतीय रीति-सम्प्रदाय का विकास, पाञ्चात्य शैली के स्वच्छन्दतावादी, मौन्दर्यवादी, अभिव्यक्तिवादी तथा समाज-

(म)

शास्त्रीय विचारों के क्रमिक विकास के प्रभावस्वरूप विभिन्न तत्त्वों के विकास के सदर्थ में प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार गुण सम्प्रदाय के विकास के अन्तर्गत उसकी उपलब्धियों, अभावों तथा विशिष्टताओं का उल्लेख भारतीय तथा पाश्चात्य-साहित्यालोचन के तुलनात्मक अध्ययन के आधार पर किया गया है। आलोच्य-काल से पूर्व वक्रोक्ति का विवेचन केवल शब्दालंकार तथा अर्थालंकार के अन्तर्गत होता था। किन्तु इस काल में मेरी स्थापना है कि इसका विशेष विकास कौचे के अभिव्यज्जनावाद तथा अन्य काव्य-सिद्धान्तों की गम्भीर तुलना के साथ हुआ है तथा इसके अस्तित्व की प्रतिष्ठा छायावादी-काव्य के मूल में की गई है। इस प्रकार इस सम्प्रदाय की विषय-वस्तु का विवेचन-परीक्षण इस युग में पाश्चात्य-साहित्यालोचन के सदर्थ में एक नए रूप में किया गया है।

तीसरे प्रकरण में काव्य के अन्तः स्वरूप से सम्बन्ध रखने वाले रस, ध्वनि, अनुमिति तथा औचित्य सम्प्रदायों का विकास प्रस्तुत किया गया है। मेरी मान्यता है कि इस युग में रस सम्प्रदाय का अध्ययन परम्परागत सरणी को त्याग कर विज्ञान, मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान आदि का आधार लेकर हिन्दी में पिछले युगों की अपेक्षा ही अधिक विस्तृत नहीं हुआ है, वरन् सस्कृत काल से भी कुछ दिशाओं में अधिक प्रगतिशील हुआ है। इस युग के आलोचकों ने भावों के आधार, विस्तार, स्वरूप, प्रक्रिया, प्रकार, मूल-शक्ति, उत्पत्ति, संचारी भावों की परिभाषा, वर्गीकरण, सख्या, नवीन संचारी भावों का निर्देश, स्थायी भावों से उनके सम्बन्ध, स्थायी तथा संचारी भावों के अतिरिक्त नवीन भावों की कल्पना, आलम्बन का अनन्त विस्तार, विभिन्नता तथा व्यापकता, रसानुभूति के विभिन्न स्वरूपों तथा कोटियों का विवेचन तथा साधारणीकरण की विभिन्न समस्याओं का मौलिक विवेचन किया गया है। इस प्रकार इन आलोचकों ने दर्शन, मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान तथा काव्य के नवीनवादों तथा सिद्धान्तों के आधार पर रस-सिद्धान्त की कई शताब्दियों की परम्परा से स्वीकृत मान्यताओं तथा धारणाओं को तर्कपूर्ण रीति से खंडित करके नवीन मतों की स्थापना की है। काव्य की रचना-प्रक्रिया के अध्ययन के साथ रस-सिद्धान्त का समन्वय भी प्रस्तुत करने के प्रयत्न किए गए हैं। इसी प्रकार इस युग के आलोचकों ने ध्वनि-सम्बन्धी विभिन्न समस्याओं को मनोविज्ञान के आधार पर नई तर्कपूर्ण शैली में सुलझाने का प्रयत्न किया है तथा ध्वनिकार के सिद्धान्तों की नवीन व्याख्या करके उसकी मान्यताओं में भी संशोधन प्रस्तुत किए हैं। छायावादी काव्य के अन्तर्गत ध्वनि का विशेष महत्त्व प्रतिपादित किया गया है। इस प्रकार प्रस्तुत प्रबन्ध में यह स्थापना की गई है कि विभिन्न प्रभाव पड़ने पर भी, भारतीय-काव्य-सम्प्रदायों का आधुनिक हिन्दी-साहित्यालोचन में एक विशिष्ट तथा नवीन रूप में विकास हुआ है।

चौथे प्रकरण में आधुनिक युग में साहित्य सम्बन्धी विवेचन के विकास को भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के सदर्थ में प्रस्तुत किया गया है। इस युग में हिन्दी में साहित्य के स्वरूप, मूल-तत्त्व, लक्ष्य, प्रयोजन, रचना-प्रक्रिया, भेद आदि का अभूतपूर्व विवेचन तथा विकास हुआ है। साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना के विकास के लिए

(य)

साहित्य के प्रति आलोचको के विशिष्ट दृष्टिकोणों तथा साहित्य सम्बन्धी आलोचना के विकास का अध्ययन आवश्यक था। साहित्य-सम्बन्धी-आलोचना के विकास का इस रूप में विवेचन भी इस प्रबन्ध की एक मौलिकता है।

पाँचवे, छठे तथा सातवें प्रकरण में साहित्य के विभिन्न रूपों से सम्बन्ध रखने वाली आलोचना का विवेचन हुआ है, जो प्रस्तुत प्रबन्ध की एक नवीनता है। पाँचवें प्रकरण में कविता-सम्बन्धी आलोचना के क्षेत्र में विकास का स्वरूप चित्रित किया गया है तथा उसके विभिन्न निर्णायक तत्वों का विवेचन हुआ है। आधुनिक युग में हिन्दी में कविता सम्बन्धी विवेचन का प्रसार संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश काल के विवेचन की अपेक्षा कहीं अधिक विस्तृत रूप में हुआ है। इसमें पहली बार काव्य-रचना की प्रक्रिया, कल्पना तथा सौन्दर्य के तत्वों का विवेचन हुआ है तथा काव्य के स्वरूप, छन्द, तुक, विषय, लक्ष्य, वर्गीकरण, फल, कारण आदि का विशेष मौलिक विवेचन हुआ है। इसके अतिरिक्त हिन्दी के विभिन्न-काव्य के प्रकारों, जैसे रीति-परम्परावादी, इतिवृत्तात्मक, छायावादी, रहस्यवादी, प्रयोगवादी, प्रगतिवादी का भी गम्भीर तथा मौलिक विवेचन प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार कविता सम्बन्धी आलोचना के विकास का पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन और हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर प्रस्तुत प्रबन्ध पहली बार गम्भीर विवेचन करके आधुनिक आलोचकों की उपलब्धियों का मूल्यांकन करता है।

छठे प्रकरण में गद्य साहित्य के अन्तर्गत उपन्यास, कहानी तथा निबन्ध सम्बन्धी आलोचना के विकास को प्रस्तुत किया गया है। इसमें उपन्यास, कहानी, निबन्ध की परिभाषा, उत्पत्ति, तत्त्व, विषय, भेद, वर्गीकरण, उद्देश्य, भाषा, शैली, प्रकार, दोष, महत्त्व आदि का विवेचन, भारतीय तथा पाश्चात्य-साहित्यालोचन और हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के प्रभाव के आधार पर प्रस्तुत किया गया है। मेरी मान्यता है कि इन तीनों प्रभावों को अंश रूप में समाहित करने पर ही इनका स्वरूप एक विशिष्ट दिशा में विकसित हुआ है। गद्य-साहित्य-सम्बन्धी आलोचना के इस स्वरूप के विकास तथा उसके प्रभावों और उपलब्धियों का विवरण देने का भी इस शोध-प्रबन्ध में मौलिक प्रयास हुआ है।

सातवें प्रकरण में नाटक और एकाकी-नाटक सम्बन्धी आलोचना के अन्तर्गत जो विभिन्न समस्याओं पर आधुनिक युग में विचार हुआ है, उसका विवेचन किया गया है। हिन्दी के नाट्यालोचन में पाश्चात्य तथा भारतीय नाट्यालोचनों तथा अंग्रेजी, संस्कृत और हिन्दी नाट्य-साहित्य के आधार पर विवेचन किया गया है। इस युग का नाट्यालोचन नाट्य-शास्त्र और दशरूपक की परम्परा में होते हुए भी न तो पूर्णतया भारतीय-परम्परा का है न पाश्चात्य का तथा अपनी निजी विशिष्टता रखता है। एकाकी नाटकों का विवेचन भारतीय की अपेक्षा पाश्चात्य-साहित्यालोचन से अधिक प्रभावित होने पर भी हिन्दी एकाकी नाटकों की समस्याओं पर मौलिक रूप से विचार प्रस्तुत करता है। इस प्रकार नाटक तथा एकाकी नाटक सम्बन्धी आलोचना के स्वरूप का निरूपण भी साहित्य के अन्य रूपों के स्वरूप की आलोचना के समान यहाँ नवीन रूप में प्रस्तुत किया जा रहा है।

(२)

आठवे प्रकरण में हिन्दी साहित्य के इतिहासों के आलोचनात्मक-विकास की विविधताओं का निरूपण किया गया है। इन इतिहासों का विकास किस प्रकार वृत्त-मग्नहो से लेकर पूर्ण इतिहासों तक पहुँचा है, इसका ऐतिहासिक क्रम-विकास प्रस्तुत करते हुए हिन्दी साहित्य के इतिहास की समस्याओं, मानदण्डों, आदर्शों, मतभेदों, काल-विभाजनो तथा प्रकारों का विवेचन हिन्दी में प्रथम बार मौलिक रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसमें इतिहास सम्बन्धी उपलब्धियों तथा अभावों का भी स्पष्ट निर्देश किया गया है। हिन्दी साहित्य के इतिहास का इस रूप में विवेचन भी हिन्दी साहित्यालोचन के अन्तर्गत पहली बार किया जा रहा है।

नवे प्रकरण में हिन्दी में सैद्धान्तिक आलोचना से पृथक् व्यावहारिक आलोचना का विकास प्रस्तुत करते हुए उसके निजी स्वरूप का प्रदर्शन किया गया है। हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना भारतीय आलोचना की परम्परा में विकसित होती हुई तथा पाश्चात्य प्रभावों को ग्रहण करती हुई, अपने निजी मौलिक रूप में विकसित हुई है। इसके इसी स्वरूप का विकास, विभिन्न प्रवृत्तियों तथा व्यक्तिगत विविधताओं के निर्देश सहित यहाँ हुआ है। यह भी हिन्दी में पहला ही प्रयत्न है।

दिसम्बर, १९५६

प्रकरण १

आलोचना

भारतीय साहित्यालोचन मे आलोचना सम्बन्धी साहित्य का विकास

भारतीय साहित्यालोचन मे आलोचक अथवा भावक (रसिक) का विवेचन कवि के विवेचन के साथ ही हुआ है। सस्कृत आचार्यों ने कवि तथा आलोचक मे एक ही प्रतिभा की सत्ता मानी है, जो विभिन्न रूपो मे कार्य करती है। इनका विचार है कि काव्य-निर्माण मे समाधि (जो काव्य-रचना के आन्तरिक प्रयत्न का नाम है) तथा अभ्यास (जो बाह्य-प्रयत्न का नाम है) कार्य करते है तथा इन दोनो के कारण ही कवि मे कवित्व-रचना की शक्ति उत्पन्न होती है, जो काव्य-निर्माण का प्रधान कारण है।^१ वे मानते है कि इसी काव्य की शक्ति से प्रतिभा उत्पन्न होती है और जिसमे यह प्रतिभा उत्पन्न होती है वही व्युत्पन्न होता है।^२ वे इस प्रतिभा को दो प्रकार की मानते है, कारयित्री तथा भावयित्री।^३ कारयित्री-प्रतिभा, सहजा, आहार्या तथा औपदेशिक नामक तीन प्रकार की होती है और कवि-कर्म मे उपकारक होती है और भावयित्री-प्रतिभा भावक या आलोचक की उपकारक होती है तथा कवि के श्रम, कवि-कर्म तथा उसके अभिप्राय या भाव आदि का भावन, विवेचन तथा स्पष्टीकरण करती है। इसी के कारण कवि का काव्य व्यापार रूपी वृक्ष फलित होता है अन्यथा वह अफलित ही रह जाता है।^४ वे आलोचक के कार्य का महत्त्व कवि के कार्य से किसी प्रकार कम नहीं मानते। आलोचक भी कवि का समानवर्मी होता है तथा वह कवि के समान ही हृदय रखने के कारण उसके भावो की ज्यो की त्यो अनुभूति प्राप्त करता है। इसीलिए वह सहृदयी है। अलोचक सहृदयता तथा भावुकता के गुणो के कारण सहृदय तथा भावक भी कहा गया है।

प्राचीन आचार्यों ने आलोचना की परिभाषा की अपेक्षा आलोचक, सहृदय अथवा रसिक की परिभाषाएं दी है। अभिनवगुप्त उस व्यक्ति को सहृदय कहते है, जो कवि के हृदय के साथ साम्य (सवाद) वारण करता है, जिसका मन मुकुर काव्य के

१ समाधिरान्तर प्रयत्नो बाह्यस्त्वभ्यासः। तावुभावपि शक्तिमुदभासयत। सा केवल काव्ये हेतु” काव्य-मीमांसा ले०—राजशेखर, प्र०—राष्ट्रभाषा परिषद्, पृ० २६।

२ देखिए वही, पृ० २६।

३ सा च द्विधा ‘कारयित्री’ ‘भावयित्री’ च। वही, पृ० २६।

४ देखिये वही, पृ० ३१।

अनुशीलन के अभ्यास से विशद् हो जाता है तथा जो वर्णनीय वस्तु के साथ तन्मय होने की योग्यता रखता है ।^१ इसी प्रकार विज्जका नामक एक प्रौढा स्त्री के विचार से सच्चा रमिक सहृदय वह व्यक्ति है, जो कवि के व्यञ्जना-द्योतित गूढ अभिप्राय को समझ कर शब्दों के द्वारा अपने हृदय के उल्लास की सूचना ही नहीं देता, वरन् अपने रोमांचित अंगों द्वारा चुपके से अपने हृदय की आनन्दलहरी का पता भी बताता है ।^२

प्राचीन साहित्य-शास्त्र में आलोचक का महत्त्व कवि से किसी प्रकार कम नहीं माना जाता था । राजशेखर ने भावक का कवि के लिए विशेष महत्त्व स्वीकार किया है । उनके विचार से वह कवि का स्वामी, मन्त्री, मित्र, शिष्य तथा आचार्य है । वह स्वामी की भाँति उसके काव्य के उन गूढ भावों तथा सुन्दरताओं का साक्षात् कर लेता है, जिनका कवि स्वयं साक्षात् करने में असमर्थ होता है तथा अधिकार पूर्वक उनकी ऐसी व्याख्या करता है, जो कवि स्वयं करने में असमर्थ होता है । मित्र की भाँति, वह उसके काव्य को अधिक रसपूर्ण तथा प्रभावपूर्ण बनाने का परामर्श देता है तथा उसके गुणों की प्रशंसा और दोषों का निर्देश करके उसे दोष रहित बनाने में सहायता देता है । शिष्य की भाँति वह उससे बहुत से तथ्यों को ग्रहण करता है तथा आचार्य की भाँति काव्य सम्बन्धी बहुत-सी बातों का ज्ञान देता है ।^३ वे मानते हैं कि सच्चे आलोचक में यह गुण होता है कि वह काव्य पढ़ते हुए उसके अन्तर्गत निहित उन सत्यों, तथ्यों तथा मर्मों का भी उद्घाटन कर देता है, जो स्वयं कवि-हृदय में भी उत्पन्न नहीं होते ।^४ वे सत्काव्य उसे ही कहते हैं जो किसी आलोचक के हृदय को प्रभावित कर दे तथा उसके मानस-पटल पर अंकित हो जाए ।

इस प्रकार वे आलोचक के कार्य का विशेष महत्त्व स्वीकार करते हैं । उनका विचार है कि उसके विवेचन तथा भावन के बिना कवि का काव्य निष्फल होता है और उसके भावों का मर्म तथा उसका अभिप्राय स्पष्ट नहीं होता । वे उसी आलोचक को कवि के काव्य-मौन्दर्य को प्रकट करने की क्षमता रखने वाला मानते हैं, जो कवि के भावों तथा विचारों का मानसिक प्रत्यक्षीकरण करके उससे तादात्म्य स्थापित करता है, उसके काव्य सौन्दर्य को व्यक्त करता है, रसास्वादन की योग्यता रखता है,

१ येपा काव्यानुशीलनाभ्यासवर्गशब्दविशदीभूते मनो मुकुरे ।

वर्णनीयतन्मयोभवन योग्यता ते हृदय सवाद भाज सहृदयाः । लोचन, पृ० ११ ।

२ कवेरभिप्रायम शब्दगोचर स्फुरन्तमार्देपु पदेपु केवलम ।

वददभिरर्गः स्फुटरोमविक्रियेर्जनस्य तूष्णी भवतो ज्येमजलि ॥ देखिये 'भारतीय साहित्य-शास्त्र प्रथम खण्ड (स० २००७), पृ० ३६२ ।

३ स्वामी मित्र च मन्त्री च शिष्यश्चार्य एव च ।

कर्वेभवति हि चित्र किं हि तद्यन्न भावक । काव्य-मीमांसा (स० २०११), पृ० ३४ ।

४ सत्काव्ये विक्रिया काश्चिद्भावकस्थोल्लसन्ति ता ।

सर्वाभिनय-निर्णायी दृष्टो नाट्य सृजा न या ॥ वही, पृ० ३४ ।

उसके शब्दों की रचना अथवा शब्द-गुम्फन-विधि का विवेचन करके उनको स्पष्ट करता है, उसकी सूक्तियों से आनन्दित तथा आह्लादित होता है, उसके काव्य के रसामृत का पान करता है, काव्य रचना के गूढ़ अर्थ या तात्पर्य को ढूँढ़ निकाल कर स्पष्ट करता है तथा उसके काव्य के सौन्दर्य से स्वयं प्रभावित होकर उसको चारों ओर प्रसारित करके लोकप्रिय बनाता है ।

भारतीय साहित्यालोचन में इस विषय में भी विचार प्रकट किए गए हैं कि कारयित्री प्रतिभा एक ही व्यक्ति में होती है अथवा पृथक्-पृथक् व्यक्तियों में । राजशेखर साधारणतः कवित्व तथा भावकत्व की पृथक्-पृथक् शक्ति का व्यवहार मानते हैं । किन्तु उनका विचार है कि कभी-कभी किसी एक प्रतिभावान व्यक्ति में इनकी अभिन्नता दिखाई पड़ती है ।^१ वे मानते हैं जब कवि भावक भी होता है तो वह सब प्रकार से श्रेष्ठ काव्य का रचयिता होता है तथा उसकी ससार में विशेष रूप से प्रतिष्ठा होती है ।^२ वे यह भी मानते हैं कि साहित्य तथा अलंकार शास्त्र के अध्ययन, अनुशीलन तथा अभ्यास से आलोचको का हृदय परिमार्जित हो जाता है तथा वे कवि के समान हृदय वाले हो जाते हैं । उन्होंने कवि की उपमा पारस से देकर यह बताया है कि वह अपनी कारयित्री प्रतिभा से लौकिक वर्य-विषयों को अलौकिक आनन्द देने वाला बना देता है तथा भावक, निष्पक्ष रूप में कवि के गुणों तथा दोषों का ऐसा नीर-शीर विवेचन प्रस्तुत करता है, जैसे कसौटी कचन की शुद्धता का निर्णय करती है ।

भारतीय साहित्यालोचन में आलोचको के भेदों का भी विवेचन हुआ है । 'सद्विवेक कर्णामृत' में मंगला नामक विद्वान् ने अरोचकी तथा सतृणाम्यवहारी नामक दो प्रकार के आलोचको का उल्लेख किया है । वामन ने भी यह दो भेद माने हैं । किन्तु राजशेखर ने आलोचको के चार प्रकार माने हैं । इनमें से प्रथम अरोचकी है, जिन्हें किसी की भी अच्छी से अच्छी कविता नहीं जचती । यह अरोचकता दो प्रकार की होती है, स्वाभाविकी, जो सैकड़ों सत्कारों से भी दूर नहीं हो सकती तथा दूसरी ज्ञान-योनि अथवा ज्ञान-जन्य, जो समझ-बूझ कर होती है तथा जिसके कारण किसी विशिष्ट काव्य-रचना पर रोचकता उत्पन्न होती है ।^३ दूसरे आलोचक सतृणाम्यवहारी होते हैं, जो नए होने के कारण सब रचनाओं पर कुतूहलवश अपना सर्वत्र मत प्रकट कर देते हैं, विवेकहीन होने के कारण गुणों तथा दोषों को पृथक् नहीं कर सकते हैं, आलोच्य-रचना में से बहुत कुछ छोड़ देते हैं तथा बहुत कुछ ग्रहण कर लेते हैं और इसके परिणामस्वरूप वास्तविकता को नहीं देख सकते ।^४ तीसरे भत्सरी होते हैं, जो

१. देखिए वही, पृ० ३२ ।

२. देखिए वही, पृ० ३१ ।

३. देखिए 'काव्य मीमांसा' पृ० ३२ ।

४. देखिए वही, पृ० ३३ ।

देखते हुए भी आँख मूंद लेते हैं तथा दूसरे के गुणों का वर्णन करने में मौन रहते हैं। चौथे आलोचक तत्वाभिनिवेशी होते हैं, जो विवेक तथा विश्लेषण के आधार पर गुणों का ग्रहण तथा दोषों का त्याग करते हैं, शब्दों की रचना तथा गुम्फन का विधिपूर्वक विवेचन करते हैं, सूक्तियों से आह्लासित होते हैं, काव्यरसामृत का पान करते हैं और रचना के गूढ़ तात्पर्य को खोज निकालते हैं। ऐसे आदर्श तथा विवेकी आलोचक हजारों में एक होते हैं।

राजशेखर का उपर्युक्त विभाजन मनोवैज्ञानिक नहीं है तथा केवल आलोचकों के मानसिक स्तर और मनोवृत्तियों पर आधारित है। यह मनोवृत्तियाँ किसी में कम तथा किसी में अधिक होती हैं। राजशेखर ने आलोचकों का वर्गीकरण इनकी अधिकता के आधार पर किया है। अलोचकी तथा सतृणाम्यवहारी आलोचकों को पूर्ण रूप से आलोचक नहीं कहा जा सकता। कोई आलोचक पूर्ण रूप से अलोचकी तो हो ही नहीं सकता तथा सतृणाम्यवहारी आलोचक भी साधारण पाठक से भिन्न नहीं है। जो प्रत्येक रचना पर कुतूहलपूर्वक अपना मत प्रकट कर देते हैं, ऐसे तो बहुत से पाठक होते हैं तथा वे आलोचक की परिभाषा में नहीं बध सकते।

मनोवृत्तियों के आधार पर किए गए उपर्युक्त विभाजन के अतिरिक्त राजशेखर ने दो प्रकार के अन्य आलोचक, वाग्भावक तथा हृदय-भावक और माने हैं। इन आलोचकों को आधुनिक आलोचक दो प्रकार से ग्रहण करते हैं, एक तो इस रूप में कि वाग्भावक तो शब्दों के द्वारा काव्य के गुणों तथा दोषों का वर्णन करता है तथा हृदय-भावक, उसे वाणी द्वारा व्यक्त न करके, हृदय में ही काव्य का भावन करता है तथा दूसरे इस रूप में कि वाग्भावक, भाषा (कलापक्ष) का विवेचन तथा हृदय-भावक काव्य के हृदय-पक्ष अथवा रस (भाव पक्ष) का विवेचन करता है। इनका यह वर्गीकरण, मानव-रुचि-भेद तथा शैली के आधार पर किया गया है।

इस प्रकार भारतीय साहित्यालोचन में कवि तथा आलोचक की एक सी महत्ता मानी गई है तथा आलोचना को भी काव्य के समान ही प्रतिभा-प्रदत्त माना गया है। इसमें आलोचकों के कार्य का महत्त्व प्रतिपादन करके, भावक की भावना को काव्य के स्पष्टीकरण के लिए अनिवार्य समझा गया है। इसमें आलोचकों के विशिष्ट कार्यों का भी निर्देश किया गया है तथा इस तथ्य का भी विवेचन किया गया है कि कारयित्री और भावयित्री प्रतिभा एक ही व्यक्ति में होती है अथवा भिन्न में। भारतीय आचार्यों ने आलोचना के वर्गीकरण की अपेक्षा आलोचकों का वर्गीकरण, मनोवृत्ति, शैली आदि के आधार पर किया है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में आलोचना सग्वन्धी साहित्य का विकास

पाश्चात्य साहित्यालोचन में आलोचना की कोई सार्वभौम तथा सर्वसम्मत परिभाषा नहीं मिलती क्योंकि वास्तव में साहित्य का कोई अंग, जब तक पूर्ण विकासावस्था को पहुँचकर स्थिर स्वरूप-सम्पन्न नहीं हो जाता, उसकी कोई निश्चित परिभाषा नहीं

हो सकती। आलोचना की निश्चित परिभाषा भी इसीलिए नहीं बन पाई कि सम्यता, सस्कृति, रुचि-भेद, दार्शनिक-सिद्धान्त, परिस्थितियों तथा भौगोलिक परिवर्तनों के कारण साहित्य के साथ-साथ इसकी भी रूप-रेखा परिवर्तित होती जाती है। इस प्रकार साहित्य के विभिन्न युगों में कवियों तथा आलोचकों ने तत्कालीन परिस्थितियों, रचनात्मक-साहित्य के स्वरूपों, विचारों तथा सिद्धान्तों और रुचियों के अनुसार आलोचना के स्वरूप की व्याख्या की है।

जब साहित्य स्वयं अपने स्वरूप का विवेचन करता है तो आलोचना का जन्म होता है।^१ आलोचना का विस्तार साहित्य के समान ही व्यापक है। आलोचना के दो रूप हैं, सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक। सैद्धान्तिक में साहित्य के सिद्धान्त, दर्शन तथा नियमों की रचना होती है तथा व्यावहारिक में कृतियों की व्यावहारिक आलोचना। सैद्धान्तिक आलोचना के विशेष भेद नहीं है। मोल्टन ने साहित्य के दर्शन तथा सिद्धान्तों से सम्बन्ध रखने वाली आलोचना को 'स्पेक्यूलेटिव' कहा है।^२ पाश्चात्य साहित्यालोचन में प्रमुख रूप से व्यावहारिक आलोचना को दो रूपों में अपनाया गया है, निर्णय करना तथा व्याख्या करना। आलोचना का अंग्रेजी शब्द 'क्रिटिसिज्म' है, जो ग्रीक धातु से बना है तथा जिसका अर्थ निर्णय करना अथवा विभिन्नताओं का निरीक्षण करना है। प्राचीनतम अथवा आधुनिकतम साहित्य में आलोचना की कला निर्णय पर ही आश्रित रही है। 'ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका' ने आलोचना उस कला को कहा है, जो साहित्य अथवा ललित कलाओं की किसी कलात्मक वस्तु के गुणों तथा मूल्यों का निर्णय करती है।^३ विक्टर ह्यूगो भी उस कार्य को आलोचना कहते हैं, जिसके द्वारा किसी रचना की अच्छाई तथा बुराई परखी जाती है।^४ रिचार्ड्स आलोचक बनने से मूल्यों के निर्णायक बनने का ही अभिप्राय समझते हैं।^५

किसी कला-कृति का निर्णय या तो व्यक्तिगत रुचि या कुछ स्वीकृत विचारों अथवा नियमों के आधार पर हो सकता है।^६ इसके लिए निर्णायक में विशेष ज्ञान,

१. 'लिट्ररी क्रिटिसिज्म इज लिट्रैचर डिस्कर्सिंग इटसेल्फ' दी मोडर्न स्टेडी आन्ड लिट्रैचर (सन् १९१५), पृ० २२१।
२. देखिए वही, पृ० २२२।
३. क्रिटिसिज्म इज दी आर्ट ऑफ जर्जिंग दी क्वालीटीज एण्ड वैल्यूज ऑफ एन ऐस्थेटिक ऑब्जेक्ट; वेदर इन लिट्रैचर और दी फाइन आर्ट्स, इट इन्वोल्वज दी फोरमेशन एण्ड एक्सप्रेशन ऑफ ए जजमेन्ट" 'ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका' (सन् १९४७) भाग ६, पृ० ७२७।
४. देखिए 'डिक्शनरी ऑफ वर्ल्ड लिट्रैचर' (१९४३), पृ० १३३।
५. "टू सैट अप एज ए क्रिटिक इज टू सैट अप ऐज ए जज ऑफ वैल्यूज"—आर्डे ए० रिचार्ड्स, 'डिक्शनरी ऑफ वर्ल्ड लिट्रैचर' शिपले (१९४३), पृ० १३६।
६. देखिए 'डिक्शनरी ऑफ वर्ल्ड लिट्रैचर' (१९४३) शिपले, पृ० १३३।

विश्लेषण, विवेचन तथा तुलना की शक्ति अनिवार्य है। इसके अतिरिक्त उसे भावना-शक्ति की भी विशेष अपेक्षा होती है। जॉनसन का विचार है कि किसी कला-कृति का सौन्दर्य तब पर इनका आधारित नहीं है, जितना पाठक तथा दर्शक की कल्पना-शक्ति पर। निर्णयात्मक आलोचना के आधारभूत सिद्धान्त या नियम रचनात्मक साहित्य के विज्ञान के साथ-साथ परिवर्तित होते जाते हैं।^१ पाश्चात्य साहित्यालोचन में निर्णयात्मक आलोचना के नियमों का क्रमशः आधार शास्त्रीय (क्लासिकल) साहित्य, नव-शास्त्रीय (नियो क्लासिकल) साहित्य, पुनरुत्थानवादी साहित्य, स्वच्छन्दतावादी (रोमान्टिक) साहित्य तथा सौन्दर्य, कला, सत्य और नैतिकता आदि के विभिन्न नवीन दाद और समाजवादी सिद्धान्त तथा विचार हैं। आर्नल्ड का विचार है कि यह निम्न नया सिद्धान्त सदसाहित्य की रचना-प्रक्रिया तथा उसकी कला की खोज के आधार पर बनते हैं। कालरिज का भी यही विचार है कि यह नियम, रचित-साहित्य के निर्णय करने की अपेक्षा साहित्य की रचना करने में सहायक होने चाहिए।^२ जॉनसन की भी मान्यता है कि साहित्यालोचन के नियमों के द्वारा साहित्य-रचना नहीं होती बल्कि रचनात्मक-साहित्य ही के द्वारा नियमों का निर्माण होता है।

इस प्रकार निर्णयात्मक आलोचना के तट-नियमों का धीरे धीरे विरोध होने लगा तथा नियमों के आधार पर निर्णय करने की अपेक्षा रचना की व्याख्या पर भी ध्यान दिया जाने लगा। लैमिंग का विचार है कि कवि की प्रतिभा नियमों के ऊपर है। जो कुछ प्रतिभाशाली मनुष्य कर डालना है, नियम बन जाते हैं। उनके अन्तस्तल में सब नियमों का साक्ष्य होता है तथा वह उन्हीं नियमों को अपनाता है, जो उसके भावों को व्यक्त करने में उपयोगी सिद्ध होते हैं।^३ मोल्टन का विचार है कि व्याख्यात्मक आलोचना के बिना निर्णयात्मक आलोचना का कोई मूल्य नहीं होना।^४ इसी प्रकार बार्गियल का कथन है कि "आलोचना प्रेरित तथा अप्रेरित व्यक्ति के मध्य में व्याख्याता का कार्य करती है तथा मित्र-पुरुष और ऐसे श्रोताओं के बीच में व्याख्याता का काम करती है, जो उसके शब्दों की मधुर ध्वनि की सरहना करते हैं किन्तु उनसे गहरे अर्थों को समझ नहीं पाते।"^५ व्याख्यात्मक आलोचना में आलोचक का सम्बन्ध रचनाकार की अपेक्षा कलाकृति से होता है तथा वह उसके व्योरो की अपेक्षा

१ 'देमिए वही, पृ० १३६।

२ 'देमिए वही, पृ० १३६।

३ 'देमिए 'पादचान्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त' (प्रथम संस्करण) ले०—श्रीलीला-धर गुप्त (१९५२), पृ० ६४।

४ 'नो जूरीमियल क्रिटीमिज्म बेन बी आव ऐनी बेल्यू व्हिच हेज नोट बीन प्रिंसी-टेंस बाई दी क्रिटीमिज्म आव इन्टरप्रिटेसन' दी मार्डन स्टेटि आव लिटरेचर" ले०—मोल्टन नन् १९१५, पृ० ३२३।

५ 'देमिए 'डिज्मनरी आव बलें लिटरेचर,' (१९४३) गिपले, पृ० १३६।

उसके पूर्ण रूप की व्याख्या करता है।^१ कजामिया, व्याख्यात्मक आलोचना का यह उद्देश्य बताते हैं कि यह किसी रचना की प्रेरक-शक्ति का अधिकाधिक ज्ञान प्राप्त करके उसकी व्याख्या करती है, उसकी रचना के विकास-क्रम का मानसिक पुन-निर्माण करती है तथा उसके भविष्य की सम्भावनाओं का संकेत करती है।^२ एबर-क्राम्बी, सत्समालोचना के लिए, आलोचक की मर्म भेदिनी-दृष्टि, रचनाकार के प्रति सहानुभूति, कवि की मनोदशा को ग्रहण तथा अनुभव करने की शक्ति, व्यावहारिक ज्ञान तथा नीर-क्षीर विवेचन करके अपने निर्णयों तथा मतों की अभिव्यक्ति की शक्ति आदि गुणों की आवश्यकता मानते हैं।^३ आर्नल्ड के विचार से आलोचना के लिए कौतूहल तथा तटस्थ और निष्पक्ष मानसिक-प्रक्रिया की आवश्यकता है, जिसके आधार पर यह सर्वोत्तम, ज्ञात तथा चिंतित विचारों का ज्ञान प्राप्त करती है।^४

पाश्चात्य-साहित्यालोचन में व्याख्यात्मक-आलोचना की सहायक, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, आगमनात्मक आदि पद्धतियों का भी विकास हुआ है, जिनके आधार पर व्याख्यात्मक आलोचना सफल होती है। ऐतिहासिक पद्धति के द्वारा किसी साहित्य पर पड़े हुए जाति, परिस्थिति, युग, व्यक्ति, जीवन, संस्कृति, देशगत विशिष्टता, भौगोलिक स्थिति तथा ऐतिहासिक अविच्छिन्न परम्परा के प्रभावों का अध्ययन होता है।^५ जीवन-चरितात्मक आलोचना में कृति को उसी प्रकार कृतिकार का जीवनमूलक विस्तार माना जाता है, जैसे फल पेड़ का जीवन मूलक विस्तार होता है।^६ इस आलोचना से कलाकार तथा उसकी कृति में सामंजस्य स्थापित होता है तथा यह उनके पारस्परिक अर्थपूर्ण सम्बन्ध को स्थापित करती है।^७ इसमें जीवन की घटनाओं तथा उनके द्वारा निर्मित व्यक्तित्व तथा उसके आधार पर रचित साहित्य, तीनों के पारस्परिक सम्बन्ध तथा स्वरूप का विवेचन होता है। मनोवैज्ञानिक पद्धति के द्वारा कृति का अध्ययन कृतिकार की प्रकृति तथा उसके मस्तिष्क की विभिन्न प्रक्रियाओं के अध्ययन के आधार पर किया जाता है। यह

१ देखिए 'दी मार्डन स्टेडी आव लिटरेचर' ले०—मोल्टन (सन् १९१५), पृ० २८६।

२ देखिए 'डिक्शनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर' (१९४३) शिपले, पृ० १३६।

३. देखिए 'प्रिंसिपल्स आव लिटरी क्रिटिसिज्म' ले०—एबरक्राम्बी सन् १९४२, पृ० १२१।

४ देखिए 'भेकिंग आव लिटरेचर' (१९४८) पृ० २३६ तथा 'भारतीय-साहित्य-शास्त्र' ले०—बलदेव उपाध्याय (स० २००७) प्रथम खंड, पृ० ३६६।

५ देखिए 'डिक्शनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर' (१९४३) ले० शिपले, पृ० १३६।

६. देखिए 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त' ले०—लीलाचर गुप्त (१९५२), पृ० १०८।

७ देखिए 'डिक्शनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर, ले०—शिपले (१९४३), पृ० १३६।

फायड, एडलर, युग आदि मनोविज्ञान के आचार्यों के सिद्धान्तों का आधार लेकर चलती है। आगमनात्मक आलोचना में विषय-वस्तु का अवलोकन, विश्लेषण, वर्गीकरण और व्यवस्थापन होता है तथा साहित्य के नियम उसी से उस प्रकार लिए जाते हैं जैसे प्रकृति के नियम प्रकृति ही प्रदान करती है। यह पद्धति हमारा ध्यान उन सिद्धान्तों पर जमाती है, जो किसी कृति के व्योरो को सम्बद्ध करते तथा उनका एकीकरण करते हैं।

निर्णयात्मक तथा व्याख्यात्मक आलोचना के अतिरिक्त साहित्य की रचना से सम्बन्ध रखने वाली प्रमुख आलोचना प्रभावात्मक-आलोचना है। प्रभावात्मक आलोचना में आलोचक का कार्य किसी कलाकृति की उपस्थिति में सवेदनाओं को ग्रहण करके उनकी अभिव्यक्ति करना होता है।^१ इस प्रकार एक ही कलाकृति से अनेकों आलोचकों में विभिन्न प्रकार की सवेदनाएँ उत्पन्न हो सकती हैं तथा उन्हें उनको व्यक्त करने का पूर्ण अधिकार है। यही प्रभावात्मक आलोचकों की कला है तथा इसके भागे आलोचना नहीं जाती।^२ इस आलोचना में आलोचक की अभिव्यक्ति स्वयं एक कला-कृति होती है।^३ रोजेटी, प्रभाववादी कला को एक क्षण का वह स्मारक मानते हैं, जो साहित्य अथवा कला के जगत में स्थायित्व प्राप्त करता है।^४

इस प्रकार पाश्चात्य-साहित्य में आलोचना दो प्रकार की है, सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक। सैद्धान्तिक के अन्तर्गत साहित्य का सैद्धान्तिक विवेचन होता है। व्यावहारिक आलोचना के प्रमुख प्रकार तीन हैं तथा अन्य प्रकार उनकी सहायक शैलियाँ मात्र हैं।^५ प्रथम प्रकार रचनात्मक आलोचना है, जिसका आधार रचना है। प्रभावात्मक आलोचना इसका प्रमुख भेद है। दूसरा प्रकार, निर्णयात्मक आलोचना है, जिसके नियम, मानदण्ड तथा सिद्धान्त प्रत्येक युग तथा साहित्य में परिवर्तित होते रहते हैं। इन नियमों के दो स्थूल विभाजन हो सकते हैं, शास्त्रीय (क्लासिकल) तथा उत्तर-शास्त्रीय। उत्तर-शास्त्रीय नियमों के अनेक भेद काव्य सिद्धान्तों तथा वादों के आधार पर हो सकते हैं, जैसे पाश्चात्य साहित्यालोचन में स्वच्छन्दतावादी, सौन्दर्यवादी, अभिव्यजनावादी, मूल्यवादी, यथार्थवादी आदि तथा सत्य और नैतिकता से सम्बन्ध

१ 'दी फर्स्ट रिक्वीजिट आव दी क्रिटिक इज, देट ही शुड बी केपेबिल आव रिसी-विंग इम्प्रॉगन्स, दी सेकन्ड, देट ही शुड बी ऐविल टू एक्सप्रेस एण्ड इम्पोर्ट देम' "हिस्ट्री आव इंगलिश क्रिटिसिज्म" ले०—सन्ट्सवरी पृ० ४११, तथा 'दी न्यू क्रिटिसिज्म' ले०—स्पिगन, पृ० ४२७-४२८।

२ देखिए 'दी न्यू क्रिटिसिज्म' ले०—स्पिगन, पृ० ४२८।

३ देखिए 'दी मॉडर्न स्टेडी आव् लिटरेचर' (सन् १९१५), पृ० ३०१।

४ देखिए 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त' ले०—लीलाधर गुप्त (१९५२), पृ० ४८।

५ देखिए वही, पृ० ४३।

रखने वाले । आलोचना का तीसरा प्रकार व्याख्यात्मक है, जिसकी प्रमुख सहायक आलोचना की पद्धतियाँ, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, तुलनात्मक आगमनात्मक आदि हैं । कुछ आलोचको ने इन्हे आलोचना के पृथक् तथा स्वतन्त्र प्रकार माना है, किन्तु वास्तव में ये व्याख्यात्मक-आलोचना की सहायक शैलियाँ हैं ।

आलोच्य-काल में हिन्दी में आलोचना सम्बन्धी साहित्य का विकास

आलोच्य-काल से पूर्व आलोचना के विवेचन का हिन्दी में कोई उल्लेखनीय साहित्य नहीं था । भारतीय-साहित्यालोचन के अनुरूप सहृदय, समीक्षक, भावक आदि का परिचयात्मक विवरण मात्र यत्र तत्र दिया जाता था । आलोच्य-काल के प्रारम्भ में समीक्षा के तत्वों के विवेचन तथा विश्लेषण के स्थान पर भारतीय-साहित्यालोचन के अनुरूप केवल आलोचक के कर्म, गुण, दोष, महत्त्व, कार्य-पद्धति आदि का विवेचन होता रहा । इसमें प्रायः राजशेखर की 'काव्य मीमांसा' का आधार लिया गया । प० रामचन्द्र शुक्ल से पूर्व सत्समालोचना के सामान्य-निरूपण तथा प्रेरणा के अतिरिक्त आलोचना के स्वरूप, प्रकार, उद्देश्य आदि का गम्भीर विवेचन प्रायः नहीं हुआ ।

शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दरदास के आलोचना सम्बन्धी गम्भीर-विवेचन के पश्चात् प्रायः सभी प्रमुख आलोचको ने आलोचना के स्वरूप, परिभाषा, उपादेयता शैली, आधार, उद्देश्य आदि का भारतीय तथा पाश्चात्य मानदण्डों के आधार पर विवेचन किया । इन आलोचको पर पाश्चात्य साहित्य का अधिकाधिक प्रभाव पड़ता गया, किन्तु प्रायः भारतीय-साहित्यालोचन का भी आधार लिया जाता रहा । श्याम-सुन्दरदास आदि कुछ आलोचको ने दोनों साहित्य-शास्त्रों का समन्वित रूप प्रस्तुत किया । अधिकांश में, आलोचना के स्वरूप, परिभाषा, उद्देश्य आदि के विवेचन में दोनों साहित्यालोचनों के तत्वों को व्यक्तिगत रुचि के अनुसार अपनाया जाता रहा । भारतीय-साहित्यालोचन में आलोचक के प्रकारों का तो विवरण है किन्तु व्यावहारिक आलोचना की पद्धतियों तथा प्रकारों का विवेचन नहीं है । व्यावहारिक रूप में उसमें सूक्ति, वृत्ति, कारिका, टीका, भाष्य आदि व्यावहारिक आलोचना की पद्धतियाँ प्रचलित थीं । इन आलोचको द्वारा इन पद्धतियों का विवेचन नहीं हुआ तथा इनके स्थान पर पाश्चात्य-आलोचना के प्रकारों तथा पद्धतियों का विवेचन किया गया । इसमें भी प्रायः निर्मान्यता तथा मतसाम्य का अभाव रहा । जिन प्रमुख आलोचको ने आलोचना के सिद्धान्तों पर अपने विचार प्रकट किए हैं, वे निम्नांकित हैं —

गंगा प्रसाद अग्निहोत्री

अग्निहोत्री जी समीक्षा के लिए गुण-दोष-दर्शन की विशेष आवश्यकता समझते हैं ।^१ उनका विचार है कि अच्छी समालोचना के लिए समालोचक को मूल ग्रन्थ का ज्ञान, सत्य-प्रीति, दाय-स्वभाव, पांडित्य तथा सहृदयता की आवश्यकता

१ देखिए 'समालोचना' (स० १९९६), पृ० २६ ।

है।^१ उसे गुणो तथा दोषो की अभिव्यक्ति साहस के साथ करनी चाहिए। वे मानते हैं कि दोष-दर्शन से रचयिता का अनहित नहीं होता। वे प्रत्येक व्यक्ति में रचयिता के दोष देखने की स्वतन्त्रता मानते हैं।^२

महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी ने आलोचना के स्वरूप, परिभाषा तथा उद्देश्य और आलोचक के स्वरूप, कर्तव्य, अधिकार, महत्त्व, आलोचना की प्रक्रिया तथा गुण और दोष विवेचन आदि विषयों पर यत्र तत्र विचार प्रकट किए हैं। वे किसी वस्तु या विषय के सभी अंशों पर अच्छी तरह विचार करने का नाम समालोचना कहते हैं तथा इसे तब तक सम्भव नहीं मानते जब तक कवि और समालोचक के हृदयों में कुछ देर के लिए एकता स्थापित न हो जाए।^३

वे आलोचक के पद को उच्च तथा पवित्र मानते हैं, उसे कवि से अधिक महत्त्व देते हैं और उसकी सौन्दर्यानुभूति की क्षमता को कवि से किसी प्रकार कम नहीं मानते। उनका विचार है कि आलोचक का कार्य बड़े महत्त्व का है, क्योंकि वह कवियों के गूढाशयों को स्पष्ट करता है, पुस्तकों की शिक्षाओं का ज्ञान कराता है, कृतियों के सौन्दर्य की सूक्ष्म-वारीकियों को प्रकट करता है तथा अन्य पुस्तकों से उनकी तुलना करता है। वे मानते हैं कि उसके द्वारा कवि के गूढ़ तत्वों को प्रकाश में लाने से ही कवि का श्रम व्यर्थ नहीं जाता तथा समाज के हित की हानि नहीं होती। उसके द्वारा कवि के उद्देश्य को प्रकट करने तथा समाज को उसके भावों और विचारों से परिचित कराने से ही समाज अपनी एक बड़ी हानि से बच जाता है तथा इसीलिए समाज में उसका विशेष मान तथा प्रतिष्ठा होती है।^४

उन्होंने आलोचक के अधिकारों तथा कर्तव्यों का भी विवेचन किया है। वे आलोचक की उपमा न्यायाधीश से देते हैं। उनका विचार है कि जैसे न्यायाधीश राग, द्वेष तथा पूर्व संस्कारों से दूर रहकर न्याय करता है, उसी प्रकार आलोचक को भी निष्पक्ष होकर कार्य करना चाहिए।^५ वे मानते हैं कि आलोचक को ग्रन्थकार या कवि के प्रति सहानुभूति रखनी चाहिए, निर्भय होकर अपने विचार प्रकट करने चाहिए, सर्व-साधारण को कवि या ग्रन्थकार के उद्देश्य से परिचित करा देना चाहिए और उसके गूढाशय को प्रकट कर देना चाहिए।

आलोचक की आलोचना शैली के सम्बन्ध में उनका विचार है कि आलोचक की वस्तु-स्थापन-शैली, मनोरञ्जकता, नवीनता तथा उपयोगिता का उसकी आलोचना

१ देखिए वही, पृ० २६।

२ देखिए वही, पृ० ४५।

३ देखिए 'कालिदास और उनकी कविता' (स० १९६१), पृ० ११२।

४ देखिए वही, पृ० १३।

५ देखिए 'आलोचनाजलि' (सन् १९३२), पृ० १।

शैली के निर्माण में विघेप हाथ रहता है। वे आलोचना में अनर्गल बातों तथा उक्तियों को सर्वथा त्याज्य मानते हैं तथा उसकी भाषा का तुली हुई अथवा सतुलित होना आवश्यक समझते हैं, क्योंकि उनका विचार है कि ऐसी ही भाषा में गहरा चिन्तन तथा मूल्यांकन ठीक होता है। वे मानते हैं कि आलोचक के कथन, स्पष्ट, सोद्देश्य, तर्कसम्मत तथा साविकार होने चाहिए^१।

उन्होंने सत्समालोचना के लिए आलोचना की ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक तथा तुलनात्मक, तीनों शैलियों का प्रयोग विधेय माना है। ऐतिहासिक-पद्धति के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “कवि की कविता किस समय की है, उस समय देश की क्या दशा थी, तत्कालीन लोगों के आचार-विचार तथा व्यवहार कैसे थे .. इन बातों को अच्छी तरह जाने बिना समालोचित लेख के कर्त्ता पर अन्याय होने का बड़ा डर रहता है।”^२ मनोवैज्ञानिक पद्धति की आवश्यकता मानते हुए वे कहते हैं कि आलोचक को कवि या लेखक के हृदय में प्रवेश करके उसके हर एक परदे का पता लगाना चाहिए। वे मानते हैं कि जब तक आलोचक को यह मालूम न होगा कि अमुक उक्ति लिखते समय कवि के हृदय की क्या दशा थी, उसका क्या आशय था, किस भाव को प्रधानता देने के लिए उसने यह उक्ति कही थी, तब तक वह उस उक्ति की ठीक-ठीक समालोचना नहीं कर सकता। व्याख्यात्मक आलोचना को मान्यता देते हुए वे कहते हैं कि आलोचक में इतनी तीव्र दृष्टि होनी चाहिए कि वह आलोच्य वस्तु के अन्तरतम में प्रविष्ट होकर उसके उन तत्त्वों का विश्लेषण करे, जिनकी ओर सृजन के समय कवि की दृष्टि नहीं गई हो। वे आलोचना का उद्देश्य मत का निर्माण तथा रुचि का परिष्कार करना मानते हैं। वे आलोचना की तुलनात्मक-पद्धति को भी महत्त्व देते हैं तथा उसके लिए परिस्थिति, व्यक्ति, लक्ष्य, कल्याणकारिता आदि पर विचार करना आवश्यक समझते हैं।

वे आलोचक का व्यक्तिगत राग-द्वेष से मुक्त होना आवश्यक समझते हैं तथा यह मानते हैं कि उसे आलोच्य-वस्तु में अपने हृदय की भावनाओं तथा आकांक्षाओं को नहीं देखना चाहिए। उनका विचार है कि आलोचना में अनर्गल बातें तथा उक्तिएँ नहीं आनी चाहिए।^३ इस प्रकार द्विवेदी जी के आलोचना-सम्बन्धी-विचार भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों प्रकार की आलोचना-शैलियों पर आधारित हैं। आलोचक के कार्य, गुण, स्वरूप आदि का विवेचन उन्होंने भारतीय-साहित्यालोचन के आधार पर तथा आलोचना की कार्य-पद्धति का उल्लेख पाश्चात्य-साहित्यालोचन के अनुरूप किया है।

१. देखिए ‘समालोचना समुच्चय’ (सन् १९३०), पृ० २००, २११ तथा २३३।

२. ‘कालिदास और उनकी कविता’ (स० १९६१), पृ० ११२।

३. देखिए ‘समालोचना समुच्चय’ (१९३०), पृ० २३५।

मिश्र बन्धु

मिश्र बन्धुओं ने भी द्विवेदी जी की भाँति आलोचना के कार्य को विशेष महत्त्व दिया है। वे इस कार्य को सरल नहीं समझते तथा इसके लिए आलोचको में विद्वत्ता, सहृदयता, अध्ययन तथा मनन की आवश्यकता मानते हैं। आलोचक के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "वही मनुष्य समालोचना लिख सकता है, जो ग्रन्थों की भली-भाँति नमस् सके और उनके विषयों से अच्छी जानकारी तथा सहृदयता रखता हो। इन योग्यता और सहृदयता, के अतिरिक्त समालोचक को मूल-ग्रन्थों का भली-भाँति अध्ययन तथा मनन करने में पर्याप्त समय देना पड़ेगा। अतः प्रकट है कि अच्छे विद्वान् के निवा कोई साधारण मनुष्य समालोचक नहीं हो सकता।"

उन्होंने समालोचना की उपादेयता का भी निर्देश किया है। उनका विचार है कि यह साधारण पाठक में औचित्य को बढ़ाती है। उसमें उचित तथा उपयोगी बन्धुओं के चुनाव में विशेष न्यायता मिलती रहती है। वह जीवन और मान्य-ग्रन्थों को ठन देती है। उसका कार्य गुरु का सा होता है, क्योंकि वह यह सिखाती है कि किन प्रकार की रचना अच्छी हो सकती है तथा समाज में आदर पा सकती है और किन प्रकार की स्मिष्ट होती है। वे मानते हैं कि जिस समाज तथा उसके साहित्य में जिनका समालोचना का जोर होगा, उतना ही उसका प्रभाव होगा। उनके विचार में समालोचना का उद्देश्य ग्रन्थों के ठीक-ठीक गुण-दोष बताकर मनुष्यों की साहित्यिक रचि की उन्नति करना है।

पदमर्मिह गर्मा

गर्मा जी ने समालोचना की परिभाषा, उसके मानदण्ड तथा दोषों का विवेचन दिया है। उनका समालोचना में अभिप्राय कवि के काव्य के गुण-दोषों पर विचार करने तथा उसकी उत्कृष्टता और शीनता के निर्णय करने में है। उनका विचार है कि ऐसे आलोचक ही एक कवि के काव्य को हमारे के गुणों में पर्याप्त नज़र दे सकते हैं, जिनमें भाषा-विज्ञान का ज्ञान, तुलनात्मक दृष्टि, कविता की लक्ष्य की पहचान, रीति के मार्ग का अनुसरण, ध्वनि का ज्ञान, रस का स्वाद तथा सहृदयता आदि गुणों का समावेश होना है। उनकी आलोचना की परिभाषा तथा स्वरूप-विवेचन प्राचीन भार्गव परम्परा तथा तन्त्रालीन विचार-धारा में सम्बद्ध है। अतः वे रस, अलंकार, भाषा, गुण, दोष, लक्षणा तथा व्यञ्जना को काव्या-गोचर के मानदण्ड मानते हैं।

१. 'हिन्दी नवगन्' (नं० १६६८) भूमिका, पृ० १६।

२. देखिए वही, पृ० १६।

३. देखिए 'मनिगम ग्रन्थावली' (सन् १९०१) तृतीयावृत्ति, पृ० १६।

४. 'विद्वान् की मनमर्द' (नं० १६७५), पृ० ३४।

वे आलोचक का कर्तव्य किसी ग्रन्थ-कर्त्ता के उद्देश्य विशेष को प्रकट करना मानते हैं। उनका विचार है कि किसी प्राचीन लेखक को आदर्श मानकर अन्य लेखकों की आलोचना करना अनुचित है। इस प्रकार वे आलोचना की आगमनात्मक शैली की उपयोगिता की ओर थोड़ा बहुत सकेत करते हैं। उनकी आलोचना का युगानुकूल एक विशिष्ट आदर्श था। वे पक्षपातपूर्ण आलोचना के विरोधी हैं तथा यह मानते हैं कि यदि आलोचक एक कवि को बड़ा तथा दूसरे को छोटा प्रदर्शित करने में लगेगा तो वह पक्षपातपूर्ण आलोचना ही लिख सकेगा। वे मानते हैं कि आलोचक को अपने को विद्वान् तथा अपने प्रतिपक्षी को मूर्ख नहीं समझना चाहिए। वे सत्कवि को कुकवि तथा कुकवि को सत्कवि सिद्ध करना आलोचना नहीं मानते। उनके युग में आलोचना के नाम पर खरी-खोटी बहुत सी बातें कही जाती थीं, इसलिए उन्होंने आलोचना के नाम पर ऐसी खरी-खोटी बातों को आलोचना कहना अनुचित समझा है।

रामचन्द्र गुक्ल

गुक्ल जी ने समीक्षा की व्युत्पत्ति के आधार पर उसे 'अच्छी तरह देखना या विचार करना' माना है। उनके विचार से यह केवल विचारात्मक ही हो सकती है, कल्पनात्मक या भावात्मक नहीं।^१ उनका आलोचना का आदर्श बहुत ऊँचा है। वे अपने तथा अपने पूर्ववर्ती युग की समालोचना-पद्धति के अनुसार केवल गुण-दोषों का प्रदर्शन करना ही आलोचना नहीं मानते। उनका विचार है कि स्थायी आलोचना बही होती है, जिसमें कवि की विचारधारा में डूब कर उसकी विशेषताओं का दिग्दर्शन तथा उसकी अन्तर्वृत्तियों की छानबीन होती है।^२ वे उच्चकोटि की ऐसी आधुनिक शैली की आलोचना के लिए विस्तृत अध्ययन, सूक्ष्म अन्वीक्षण बुद्धि और मर्म-ग्राहिणी प्रज्ञा के अतिरिक्त, लक्षणा, व्यञ्जना, रस आदि के वास्तविक स्वरूप की सम्यक-धारणा आवश्यक समझते हैं।^३ इस प्रकार वे सत्समालोचना के लिए प्राचीन साहित्य-शास्त्र के विभिन्न-सम्प्रदायों तथा आधुनिक ज्ञान-विज्ञान के अध्ययन और मानसिक शक्तियों की तीव्रता को आवश्यक समझते हैं। वे हिन्दी आलोचना का स्वतन्त्र विकास चाहते हैं। इसके लिए उनका विचार है कि विदेशों के आलोचना-सिद्धान्तों की सामग्री की बड़ी परीक्षा तथा व्यापक-दृष्टि से विवेचन होने के पश्चात् ही उन्हें अपनाना चाहिए, जिससे हिन्दी-आलोचना के स्वतन्त्र तथा व्यापक विकास में बाधा न पहुँचे।^४ वे आलोचकों के विशेष महत्त्व को स्वीकार करते हैं तथा मानते हैं कि कवियों पर आलोचकों का बहुत प्रभाव पड़ता है, क्योंकि बहुत से कवि उनके आदर्शों पर चलने का प्रयत्न करते हैं।^५

१. देखिए 'चिन्तामणि' भाग २ सं० २००२, पृ० १७७।

२. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९९९), पृ० ५८२।

३. देखिए वही, पृ० ५८५।

४. देखिए वही, पृ० ६४१।

५. देखिए वही, पृ० ६३६।

उन्होंने समालोचना के प्रमुख प्रकार, निर्णयात्मक, व्याख्यात्मक, प्रभावाभिव्यजक आलोचना पर अपने विचार प्रकट किए हैं। उनका विचार है कि निर्णयात्मक तथा व्याख्यात्मक आलोचना, समालोचना के प्रमुख प्रकार हैं किन्तु वे केवल निर्णयात्मक आलोचना के प्रयोग को ठीक नहीं समझते। उनका विचार है कि "केवल निर्णयात्मक समालोचना की चाल बहुत कुछ उठ गई है। अपनी भली बुरी रचि के अनुसार कवियों की थोड़ी बाँधना, उन्हें नम्बर देना, अब एक बेहूदा बात समझी जाती है।" उनका विचार है कि निर्णयात्मक-आलोचना के आधार-स्वरूप जो नियम होते हैं, वे रचना के प्रतिबन्ध के लिए नहीं होते वरन् उसकी सुगमता के लिए होते हैं। वे यह नहीं मानते कि साहित्यालोचन के लक्षणों तथा नियमों का उपयोग कठोर तथा गहरे बन्धन की भाँति होना चाहिए। इसकी अपेक्षा वे इन्हें विचार की व्यवस्था तथा काव्य-सम्बन्धी-चर्चा की सुविधा के लिए समझते हैं।

व्याख्यात्मक आलोचना के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसमें किसी ग्रन्थ की बातों को एक व्यवस्थित रूप में सामने रख कर उसका अनेक प्रकार से स्पष्टीकरण होता है तथा यह काव्य-वस्तु तक परिमित रहकर, उसके अंग-प्रत्यंग की विशेषताओं को ढूँढ निकालती है तथा भावों की व्यवच्छेदात्मक व्याख्या करती है। उनका विचार है कि इसके अन्तर्गत ही ऐतिहासिक आलोचना आती है, जिसमें सामाजिक, राजनीतिक तथा साम्प्रदायिक परिस्थितियों का प्रभाव देखा जाता है। उन्होंने मनोविज्ञान, दर्शन, विज्ञान आदि के आधार पर आलोचना की विभिन्न पद्धतियों का निर्देश किया है। वे तुलनात्मक-आलोचना को आलोचना का चरम लक्ष्य नहीं मानते तथा उसे साहित्यिक व्याख्या का ही सहायक मानते हैं। वे उसी साहित्य की तुलना को उचित मानते हैं, जिसमें भाव-साम्य हो।

वे प्रभावात्मक-आलोचना को सच्ची आलोचना नहीं मानते तथा उसे भावात्मक होने के कारण आलोचना की परिभाषा से बाहर समझते हैं। उनका विचार है कि "प्रभावात्मक समीक्षा कोई ठीक-ठिकाने की वस्तु ही नहीं है। न ज्ञान के क्षेत्र में उसका कोई मूल्य है, न भाव के क्षेत्र में। उसे समीक्षा या आलोचना कहना ही व्यर्थ है। किसी कवि की आलोचना कोई इसलिए पढ़ने बैठता है कि उस कवि के लक्ष्य को, उसके भाव को, ठीक-ठीक हृदयगम करने में सहारा मिले, इसलिए नहीं कि आलोचक की भाव-भगी और सजीले पद-विन्यास द्वारा अपना मनोरजन करे।" वे उसे व्यक्तिगत वस्तु मानते हैं तथा उसका सम्बन्ध आलोचक के हृदय पर पड़े काव्य के प्रभाव से मानते हैं। उनका विचार है कि सच्ची आलोचना व्यक्तिगत वस्तु

१. देखिए वही, पृ० ५८३।

२. देखिए 'चिन्तामणि' भाग २ (सं० २००२), पृ० १०३।

३. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९९९), पृ० ५८२-५८३।

४ 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९९९), पृ० ६२६।

नहीं है। वह केवल आलोचक की ही वस्तु नहीं है, अन्य पाठको से भी उसका सम्बन्ध होता है।

वे आलोचक के लिए विद्वत्ता तथा प्रशस्त रुचि दोनों का होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि न तो रुचि के स्थान पर विद्वत्ता कार्य कर सकती है न विद्वत्ता के स्थान पर रुचि। इसलिए वे विद्वत्ता से सम्बन्ध रखने वाली निर्णयात्मक आलोचना तथा रुचि से सम्बन्ध रखने वाली प्रभावात्मक आलोचना दोनों को आवश्यक समझते हैं। उन्होंने स्पिरान्न की भाँति एक को पुरुष तथा दूसरी को स्त्री, एक को सक्रिय तथा दूसरी को निष्क्रिय आलोचना कहा है।^१ उनका विचार है कि निर्णयात्मक आलोचना उन साधनों की उपयुक्तता पर विचार करती है, जिनके द्वारा कोई अनुभूति एक हृदय से दूसरे हृदय तक पहुँचती है तथा प्रभावात्मक आलोचना उन साधनों की सिद्धि की अवस्था तथा स्वरूप का निरीक्षण करती है। वे कहते हैं कि यदि एक ओर साधन के सम्बन्ध में जो नियम बनते हैं, उनमें पूर्णता होती तथा दूसरी ओर आलोचना के समय, यदि हृदय लोक-सामान्य-भाव भूमि पर सदा पहुँच जाया करता, तो इन दोनों आलोचनाओं में कोई झगडा न होता। वे सच्ची आलोचना के लिए इन दोनों प्रकार की आलोचना में सामंजस्य होना उचित समझते हैं, क्योंकि इस प्रकार हृदय तथा बुद्धि दोनों एक साथ मिल कर चलते हैं तथा आलोचना में पूर्णता आ जाती है।^२

श्यामसुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी का आलोचना के सम्बन्ध में विचार है कि “साहित्य क्षेत्र में, ग्रन्थ को पढ़कर उसके गुणों तथा दोषों का विवेचन करना और उसके सम्बन्ध में अपना मत प्रकट करना आलोचना कहलाता है।”^३ उनके विचार से आलोचना साहित्य के विविध रूपों के अतिरिक्त आलोचनात्मक ग्रन्थों की भी हो सकती है। वे मानते हैं कि जब साहित्य जीवन की व्याख्या है तो आलोचना उस व्याख्या की व्याख्या है। उनका कथन है कि “साहित्य जब अपने स्वरूप का विश्लेषण स्वयं करने लगता है तो समालोचना का जन्म होता है।”^४ वे साहित्य के अन्तर्गत समालोचना का स्वाभाविक तथा महत्वपूर्ण स्थान मानते हैं।

उनके विचार से आलोचना का लक्ष्य आलोचक द्वारा किसी ग्रन्थ और उसके कर्त्ता का वास्तविक अभिप्राय समझकर उसे दूसरों को समझाना है। इस प्रकार वे आलोचना के दो कार्य मानते हैं, कवि या लेखक की कृति की विस्तृत व्याख्या करना

१ देखिए ‘काव्य में रहस्यवाद’ (स० १९८६), पृ० ६५।

२. देखिए वही, पृ० ६६।

३ ‘साहित्यालोचन’ (स० १९६६), पृ० ३१८।

४. वही, पृ० ३३४।

तथा उसके सम्बन्ध में किसी मत को स्थिर करना । वे उन विद्वानों से सहमत नहीं हैं, जो आलोचक का कार्य केवल कृति की व्याख्या करना मानते हैं तथा अपना कोई मत प्रकट करना नहीं । ऐसे विद्वानों के वे इस विचार से सहमत नहीं हैं कि इस प्रकार के मत की अभिव्यक्ति से दूसरों पर प्रभाव पड़ता है । उनका विचार है कि प्रत्येक व्यक्ति किसी ग्रन्थ के विषय में, उसकी आलोचना करने के साथ ही साथ अपना मत भी प्रकट कर सकता है और उसके इस मत से लोग लाभ भी उठा सकते हैं ।^१ वे मानते हैं कि गुणों तथा दोषों के विवेचन में आलोचक का मत और निर्णय स्वतः ही आ जाता है तथा वह व्याख्या से भिन्न नहीं रहता ।

वे आलोचना का विशेष महत्त्व तथा उपादेयता मानते हैं । उनका विचार है कि 'भिन्न रुचिर्हिलोकः' वाले सिद्धान्त के अनुसार सभी लोग अपने अलग-अलग मत के अनुसार किसी ग्रन्थ को अच्छा या बुरा कहते हैं । इसलिए स्थिर मत करने में सबके लिए असमर्थता तथा कठिनता होती है । इस कठिनता को दूर करने में अच्छे तथा विद्वान लेखक-आलोचक के मत का मूल्य होता है । वे यह भी नहीं मानते कि आलोचना से नए साहित्य की सृष्टि में बाधा पड़ती है, क्योंकि उनका मत है कि यह बाधक-तत्त्व ही प्रकारान्तर से साधक बन जाते हैं । उनका विचार है कि आलोचना साहित्य की पथ-प्रदर्शक तथा सहायक है और सदा साहित्य के पीछे चल कर उसका नियंत्रण तथा शासन करती है । वे लिखते हैं कि 'आलोचना का अकुश लोगो को मनमाने रास्ते पर चलने से रोकता और उन्हें ठीक मार्ग पर चलने के लिए बाध्य करता है'.... 'जब वे कोई नया मार्ग ढूँढ लेते हैं तब आलोचक उस मार्ग के कटक आदि दूर करके उसे परिष्कृत करने लगते हैं और लोगो को गड़बड़े में गिरने से बचाने का उद्योग करते हैं ।'^२ वे किसी ग्रन्थ की वास्तविक महत्ता तथा सर्वप्रियता, प्रचार के आधार पर नहीं मानते वरन् शिक्षित तथा परिष्कृत रुचि वाले समझदारों की सम्मति को महत्त्व देते हैं ।^३ यह कार्य श्रेष्ठ आलोचक विशेष रूप में कर सकते हैं ।

वे आलोचक का विद्वान, बुद्धिमान, गुणग्राही और निष्पक्ष होना आवश्यक समझते हैं । उनका विचार है कि आलोचक की लेखक तथा कवि के प्रति सहानुभूति रखनी आवश्यक है । वे लिखते हैं कि 'समालोचक यदि विद्वान न होगा तो वह ग्रन्थ के गुण न समझ सकेगा, यदि वह बुद्धिमान न होगा तो नीर-झीर के विवेक में असमर्थ होगा और यदि वह निष्पक्ष न होगा तो उसका विवेचन निरर्थक और अग्राह्य होगा ।'^४ वे आलोचक को विनय सम्पन्न, कवि-हृदय, साहित्यिक-रुचि-सम्पन्न तथा राग-द्वेष-रहित होना आवश्यक समझते हैं । उनका विचार है कि आलोचना

१ 'साहित्यालोचन' (स० १९६६), पृ० ३१६ ।

२ वही, पृ० ३२५ ।

३ वही, पृ० ३२८ ।

४ देखिए 'वही', पृ० ३२३ ।

एक प्रकार की कला है, जिसके लिए आलोचक के लिए एक विशेष प्रकार की योग्यता तथा शिक्षा आवश्यक होती है। वे आलोचक में सरसता के गुण का भी विशेष महत्त्व स्वीकार करते हैं। उनका विचार है कि “आलोचक तथा कवि दोनों ही एक लोक के……एक मधुमति भूमिका के रहने वाले, एक जाति के और एक समान हृदय वाले व्यक्ति हैं, क्योंकि दोनों ही प्रकाशमयी चेतना के दर्शन कराते हैं।” किन्तु वे दोनों की कला में यह अन्तर मानते हैं कि कवि की कला अभिव्यजना-प्रधान तथा आलोचक की कला विवेचना-प्रधान होती है।

उन्होंने आलोचको के दोषों का भी विवेचन किया है। उनका विचार है कि आलोचक का निश्चित-शब्दावली न रखना, शब्दों का उचित अर्थ न समझकर आगे बढ़ना, शब्दों की सच्ची-शक्ति न समझना, वक्ता, बोधव्य, प्रसंग आदि का विचार न करना, काव्य के अंग-प्रत्यंग के विवेचन में पूर्ण न होना तथा उसकी आत्मा की अवहेलना करना, विषय तथा निश्चित मानतुला का ज्ञान न रखना, लक्ष्य भ्रष्ट हो जाना, भाषा शैली की गहनता तथा अस्पष्टता, पूर्वपक्ष का पक्षपातपूर्ण स्थापन, मर्मस्थल का ज्ञान न होना, रूढ़ि का आग्रह करना आदि उसके दोष हैं। उनका विचार है कि आलोचना के क्षेत्र से व्यक्तित्व तथा रुचि-वैचित्र्य का सर्वथा निष्कासन नहीं हो सकता।

उन्होंने आधुनिक-समालोचना के चार प्रकार माने हैं, सैद्धान्तिक (स्पैक्यूलेटिव), व्याख्यात्मक (इनडक्टिव), निर्णयात्मक (जुडीशियल) तथा स्वतन्त्र या आत्मप्रधान, फ्री या (सबजेक्टिव) इसके अतिरिक्त उन्होंने इसका एक और स्थूल-विभाजन दो प्रकारों में किया है, एक शुद्ध सिद्धान्त तथा दूसरा उसका प्रयोग।

सैद्धान्तिक आलोचना के सम्बन्ध में उनका विचार है कि सिद्धान्त का आधार केवल परम्परा-प्राप्त रूढ़ि, कवि-समय और तर्कपूर्ण नियम ही नहीं होने चाहिए वरन् रचनात्मक-साहित्य भी होना चाहिए। वे मानते हैं कि जब सिद्धान्तों में कोई दोष या कमी खटे तो तुरन्त मूल-आधार अर्थात् साहित्य की ओर दृष्टि डालनी चाहिए। वे इस पक्ष में हैं कि सिद्धान्त को सदैव स्वतन्त्र-साहित्य के आधार पर परखते रहना चाहिए।

वे व्याख्यात्मक या विश्लेषणात्मक आलोचना को सब से महत्त्वपूर्ण मानते हैं क्योंकि अन्य चारों प्रकार की आलोचनाएँ इसी पर अवलम्बित रहती हैं। उनका विचार है कि यह आलोचना न्यायपूर्ण, बुद्धिसंगत, समीचीन तथा श्रेष्ठ है, क्योंकि इसके द्वारा कृति के महत्त्व का निर्णय होता है, सिद्धान्त-स्थिर होते हैं तथा उसके स्वरूप का ज्ञान होता है।^१ इसमें कृति को समष्टि रूप में देखा जाता है, रचना से

१. साहित्यालोचन (सं० १९६६), पृ० ३४४।

२. देखिए वही, पृ० ३३७।

चलकर रचयिता के आगम्य तक पहुँचा जाता है, अन्त साक्ष्य का आधार लिया जाता है, उदारता का व्यवहार होता है तथा यह प्रस्तुत-रचना के पूर्ण पर्यवेक्षण पर निर्भर होती है। उनका विचार है कि इस आलोचना में नियमों का उत्प्लवण दोष नहीं है, क्योंकि प्रतिभाशाली कवि नियमों के उत्प्लवण से ही नवीन नियमों का विकास करते हैं। वे इस आलोचना में यह ठीक समझते हैं कि बिना किसी प्रकार का निजी उद्घापोह किए हुए, किसी कृति में आए हुए साक्ष्य के आधार पर ही आलोचक को अपनी आलोचना आधारित करनी चाहिए।

वे निर्णयात्मक आलोचना को अपने बुरे का फैसला देने के कारण साहित्य की प्रगति में बाधक मानते हैं। उनका विचार है कि यह आलोचना व्याख्या के बिना न्यायपूर्ण और उचित नहीं हो सकती तथा इसमें कला के एक ही अंग का मूल्य निर्धारण हो सकता है, उसके सम्पूर्ण स्वरूप, उपादान, उपकरण, माध्यम आदि का नहीं। वे उन आलोचकों को जो केवल नियमों के आधार पर सम्मति स्थिर करते हैं निरुपेक्ष कोटि का आलोचक मानते हैं। उनका विचार है कि आलोचक को नियमों के बन्धन के आधार पर साहित्य की धारा बदलने की चेष्टा न करके केवल साहित्य के नैसर्गिक-नियमों को यथासम्भव प्रकट करना चाहिए तथा व्यक्तिगत मत-निरूपण को दूर रखते हुए साहित्य के स्वभाव का निरूपण करना चाहिए।

आत्म-प्रधान अथवा स्वतन्त्र आलोचना के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसमें ग्रन्थ या ग्रन्थकार की प्रधानता नहीं रहती बरन् आलोचक का दृष्टिकोण ही प्रधान रहता है तथा इसके द्वारा आलोच्य ग्रन्थ से हमारा ज्ञान-वर्धन नहीं होता बरन् आलोचक के सम्बन्ध में होता है, क्योंकि यह विवेचन की पद्धति की अपेक्षा आलोचक की रुचि या अरुचि पर आधारित होती है।^१ इन आलोचना के प्रकारों के अतिरिक्त वे आलोचना के लिए तुलना तथा ऐतिहासिक दृष्टि, विश्व-रुचि तथा मानव-आदर्श की भावना का ध्यान रखना आवश्यक समझते हैं। तुलना के बारे में उनका विचार है कि एक ही काल, एक ही सीमा तथा लोक-रुचि के कवियों की परस्पर तुलना हो सकती है।

प्रेमचन्द्र—

प्रेमचन्द्र जी आलोचना के स्वरूप के अन्तर्गत विचार, तुलना, निर्णय, बुद्धि, प्रेम, आनन्द, कृतज्ञता आदि के अंशों का आधार मानते हैं।^२ वे आलोचना का उद्देश्य साहित्य को इस प्रकार से परखना मानते हैं कि जिससे वह अधिकाधिक सत्य तथा सुन्दर के समीप पहुँच सके। उनका विचार है कि आलोचना का लक्ष्य साहित्य को अपनी सीमा में रखने की व्यवस्था करना है तथा साहित्य के रस प्रवाह की बाधक

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (सं० १९९९) पृ० ३४२।

२ देखिए 'साहित्य का उद्देश्य' (सन् १९५४), पृ० ३०।

वस्तुओं को प्रदर्शित करके निकाल देना है। उनके विचार से इसी कार्य के सम्पादन करने के कारण ही वह साहित्य का अंग मानी जाती है। उनका विचार है कि सत्समालोचना के लिए आलोचक को ससार के साहित्य का ज्ञान प्राप्त करना अनिवार्य है।^१

जय गकर प्रसाद—

प्रसाद जी हिन्दी आलोचना में भारतीय तथा पाश्चात्य विचारधाराओं का मिश्रण होने के कारण उसे अव्यवस्थित मानते हैं। उनका विचार है कि इसमें भारतीय की अपेक्षा पाश्चात्य-प्रभाव अधिक है तथा भारतीयता की तो केवल कभी-कभी दुहाई मात्र दी जाती है।^२ वे मानते हैं कि किसी देश के साहित्य की आलोचना को उस देश की संस्कृति को अपना आधार बनाना चाहिए, क्योंकि वह उस देश की सामूहिक चेतना, मानसिक धील, शिष्टाचार तथा मनोभावों से सम्बद्ध रखती है तथा सौन्दर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है।^३ वे हिन्दी आलोचना के लिए भारतीय रुचि-भेद, ज्ञान तथा सौन्दर्य-बोध का आधार ग्रहण करना आवश्यक समझते हैं।

नन्द दुलारे वाजपेयी—

वाजपेयी जी ने पाश्चात्य-समालोचना की प्रसिद्ध-परिभाषाओं का विवेचन करके आलोचना के सम्बन्ध में अपना विचार प्रकट किया है। वे मेथ्यू आर्नल्ड की इस परिभाषा को कि 'ससार के सर्वोच्च ज्ञान एवं विचार के जानने और प्रचार करने का निर्लिप्त प्रयत्न ही समालोचना है' उचित नहीं समझते हैं, क्योंकि ससार में न तो निर्लिप्त प्रयत्न ही सम्भव हो सकते हैं और न ससार भर के सर्वोच्च ज्ञान तथा विचार का एकत्रीकरण सम्भव है। इसी प्रकार उन्होंने वाल्टर पेटर की इस परिभाषा को कि 'सौन्दर्य का निरीक्षण, उसका पृथक्करण तथा उसका अभिव्यजन ही सच्ची समालोचना है' इस सशोषित रूप में स्वीकार किया है कि 'सत्य, शिव, सुन्दरम्' का समुचित अन्वेषण, पृथक्करण तथा अभिव्यजना ही सच्ची समालोचना है।^४ इसी को वे भारतीय समालोचना का सनातन आदर्श मानते हैं।

वाजपेयी जी समालोचना के लिए ऐसी विद्वता की आवश्यकता समझते हैं, जो विचारशील तथा विवेकपूर्ण अध्ययन से प्राप्त हो सकती है। इस विचारशील अध्ययन के लिए वे भाषा-ज्ञान तथा साहित्य-ज्ञान की आवश्यकता समझते हैं। भाषा-ज्ञान से उनका तात्पर्य हिन्दी के सम्यक् ज्ञान तथा साहित्य ज्ञान से हिन्दी

१ देखिए वही, पृ० ६२।

२ देखिए 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (सन् १९६६), पृ० ३।

३ देखिए वही, पृ० ५।

४. देखिए माधुरी ७ वर्ष खंड १, सत्या १, पृ० ११०।

साहित्य के भारतीय भावों तथा विचारों के क्रमबद्ध ज्ञान से है। इस प्रकार वे हिन्दी समालोचना के लिए आलोचक के पाश्चात्य भावों तथा विचारों की अपेक्षा भारतीय भावों तथा विचारों तथा हिन्दी भाषा के ज्ञान पर विशेष जोर देते हैं। विद्वता के अतिरिक्त वे आलोचना के लिए निष्पक्ष-विवेचन पर भी जोर देते हैं तथा इसके लिए समय तथा सुरक्षि की विशेष आवश्यकता मानते हैं। उनका विचार है कि आत्म-विज्ञान से संयम की हानि तथा छिद्रान्वेषण से सुरक्षि का नाश होता है।^१ उन्होंने आलोचक में व्यक्तिगत-रुचि तथा आग्रह का विरोध किया है^२ तथा उसके तटस्थ रहने को आवश्यक माना है। किन्तु वे तटस्थता को निर्विकल्प (एवसोल्यूट) नहीं मानते, क्योंकि उनके विचार से आलोचक अपने बाहरी तथा भीतरी, सामाजिक तथा व्यक्तिगत सत्कारों से तथा एक समय और वर्ग से अपना सम्बन्ध नहीं तोड़ सकता। इस सम्बन्ध में उनका कथन है कि 'इस तटस्थता से मेरा मतलब यह नहीं है कि वह अपनी सामाजिक और सत्कार-जन्य इयत्ता खो दे। यह सम्भव भी नहीं है। इससे तो समीक्षक के अपने व्यक्तित्व का निर्माण हुआ है। मेरा मतलब सिर्फ यह है कि इन व्यक्तिगत पहलुओं के होते हुए भी जहाँ तक काव्य के कलात्मक स्वरूप और मनोभूमि के विश्लेषण का प्रश्न है, समीक्षक को तटस्थता कायम रखनी चाहिए।'^३ तटस्थता से उनका यह तात्पर्य नहीं है कि सामाजिकता से आलोचक का सम्पर्क ही छूट जाय। वे समालोचना में सदिग्धता को लाभदायक समझते हैं। उनका विचार है कि 'एक ही दृष्टिकोण ससार में नहीं होता' ऐसा विचार करके जो आलोचना लिखी जाएगी वह मकीर्णता से सर्वथा-रहित होने की अधिक सम्भावना रखेगी।'^४

वे समालोचक के कार्य को बहुत पवित्र मानते हैं। उनका विचार है कि समालोचक अन्वो को रास्ता दिखाता, भूले-भटको को सन्मार्ग पर लाता और परिष्कृत-भूमि में उन्हें चलाता है। इतना ही नहीं, कभी-कभी तो वह पथ-प्रचलित कवियों, औपान्यासिकों आदि को भी मत्पथ-पथी बनाने का सद्बुद्योग करता है, साथ ही उनके सकुचित तथा अव्यवस्थित दृष्टिकोण को दुरस्त करता है।^५ वे उसके लिए मौलिकता, गम्भीरता, न्यायशीलता आदि गुणों को आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि

१ "आत्म विज्ञापन की अभिलाषा समय की पुरानी वैरिन है और छिद्रान्वेषण की प्रवृत्ति तथा सुरक्षि का भी यही सम्बन्ध है। अतः इन दोनों कुसत्कारों का बहिष्कार सुसमालोचना के लिए अतीव श्रेयस्करणीय होगा।"

वही, पृ० ११३।

२ वही, पृ० ६०।

३ वही पृ० ६०।

४ वही, पृ० ११४।

५ देखिए माधुरी, ७ वर्ष, खंड १, सख्या १, पृ० ६४।

आलोचक को महत्त्वपूर्ण या दार्शनिक व्याख्याएँ, स्थूल की अपेक्षा सूक्ष्म रूप में या तो भारतीय दर्शन के अनुसार या पाश्चात्य सांस्कृतिक, मनोवैज्ञानिक या व्यावहारिक आधार पर करनी चाहिए। वे उसके लिए यह अनिवार्य मानते हैं कि उसे किसी भी समस्या के व्यावहारिक तथा मनोवैज्ञानिक प्रश्नों की खोज-बीन करनी चाहिए। वे मनोवैज्ञानिक, सांस्कृतिक तथा समाज-शास्त्रीय अध्ययन को आलोचना का आवश्यक अंग मानते हैं तथा उसमें व्यक्तिगत, सामाजिक या युगानुकूल आदर्शों का महत्त्व नहीं मानते। वे व्यक्तिगत रुचियों तथा प्रेरणाओं से ऊपर उठकर किसी कृति की आलोचना करना तथा आलोचना के लिए किसी युग-विशेष के माप-दण्डों तथा साहित्यिक मान्यताओं की अपेक्षा सार्वजनिक मापदण्डों का प्रयोग करना उचित समझते हैं। उनका विचार है कि नवीन आलोचना की शैलियों का परिवर्तन नवीन सामाजिक समस्याओं के परिवर्तन के आधार पर होता रहना चाहिए।^१ वे मानते हैं कि आलोचक को अपने सामने आलोच्य-विषय तथा वस्तु की रूपरेखा स्पष्ट रखनी चाहिए तथा उसके साहित्यिक वैशिष्ट्य का निरूपण अवश्य करना चाहिए।

वाजपेयी जी आलोचना का आधार, ऐतिहासिक वस्तु-स्थिति, सामाजिक विकास-क्रम, रचयिता के व्यक्तित्व तथा विचारधारा के साथ, रचना के मनोवैज्ञानिक और साहित्यिक उपकरणों के अध्ययन आदि तत्वों को मानते हैं। वे किसी कृति की विशेषता का अनुरजित निरूपण हीन-कार्य मानते हैं। उनके विचार से दोष-दर्शन तथा निन्दा वाली आलोचना गांधी जी के शब्दों में 'ड्रेन इन्स्पेक्टर्स रिपोर्ट' है तथा पूर्णतया निराधार या निस्सार आलोचना केवल 'ड्रेन' है। वे समालोचना के क्षेत्र में दलबन्दी के पक्ष में नहीं हैं। वे मानते हैं कि सच्ची समीक्षा को उस भावना-भूमि पर विशेष रूप से स्थिर होना चाहिए, जिस पर स्थिर होकर कवि का कार्य प्रणीत हुआ था। उनका यह भी विचार है कि आलोचना किसी पूर्व निश्चित, दार्शनिक अथवा साहित्यिक सिद्धान्त के आधार पर नहीं हो सकती। वे मानते हैं कि आलोचना का 'पहला और प्रमुख कार्य है कला का अध्ययन और उसका सौन्दर्यानुसंधान। इस कार्य में उसका व्यापक अध्ययन, उसकी सूक्ष्म-सौन्दर्य-दृष्टि और उसकी सिद्धान्त-निरपेक्षता ही उसका साथ दे सकती है, सिद्धान्त तो उसमें बाधक ही बन सकते हैं।'^२

वे आलोचक का आलोच्य-युग की प्रवृत्तियों से तादात्म्य स्थापित करना आवश्यक समझते हैं किन्तु उनका विचार है कि यदि अपना अलग मत तथा रुचि बनाकर कोई कवि काव्यालोचन में प्रवृत्त होगा तो वह कवि के सौन्दर्य के दर्शन करने की अपेक्षा अपने मन की छाया ही उस रचना में देखेगा। सिद्धान्त तो परिवर्तनशील होते हैं तथा उनके बारे में कभी मतभेद नहीं होता, पर सौन्दर्य के

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य-बीसवीं शताब्दी' (प्रथम मस्करण), पृ० ८३।

२. देखिए वही, पृ० ८३।

सम्बन्ध में कभी दो राय नहीं हो सकतीं। वे मानते हैं कि सूक्ष्म बुद्धि से उद्भावित समीक्षा, परिष्कृत, स्वस्थ तथा पुष्ट मस्तिष्क की ही उपज हो सकती है तथा यह ऐसे आलोचक के द्वारा लिखी जा सकती है, जिसने जीवन-तत्व का अनुसंधान किया है। वे मानते हैं कि "आलोचक को साहित्य में जीवन की समुज्ज्वल आह्लादनी अभिव्यक्ति देखनी होती है। उसे इस बात का निरीक्षण करना पड़ता है कि कवि ने जीवन-सौन्दर्य की कला पाठकों के हृदय में खिला दी है या नहीं। एकमात्र आदर्श अन्तः रचना में प्राणों के स्वरूप का दर्शन करना.....उसी की समीक्षा करना होना चाहिए। अतः प्रत्येक रचना का व्यक्तित्व, उसकी निजता, उसकी प्रमुख आकृति, उसका तारतम्य समझ लेने के पश्चात् ही उसकी आलोचना की जानी चाहिए।"

आलोचना के विभिन्न प्रकारों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसकी मनोवैज्ञानिक शैली, स्वस्थ, बाह्यमुखी तथा स्वच्छन्द साहित्य का मानदण्ड नहीं है, क्योंकि यह एकांतिक तथा व्यक्तिमुखी है। उनका मत है कि प्राचीन काल में धर्म तथा दर्शन के साथ उस युग की समस्त विकासोन्मुखी संस्कृति जुड़ी हुई थी। उस संस्कृति के सम्पूर्ण विकास का लेखा लगाए बिना, किसी कवि या उसके काव्य का मनोविश्लेषण के आधार पर अनुशीलन करना भयानक एकांगिता है।^१ वे इसकी केवल यह उपयोगिता मानते हैं कि इसके द्वारा साहित्यिक निर्माण तथा आस्वादन की प्रक्रिया में मानव की आदि जातवृत्ति (काम वृत्ति) के स्थान का निर्धारण हो सकता है तथा साहित्य की उन शैलियों तथा रचना-प्रकारों को भी समझा जा सकता है, जिनमें अस्वस्थता-जन्य कल्पनाओं और प्रतीकों का बाहुल्य होता है।^२ इसी प्रकार उन्होंने वर्गवादी, समाज-शास्त्रीय आलोचना की भी सीमाएँ मानी हैं। उनका विचार है कि वह सूर, तुलसी जैसे महान् कवियों की अपार प्रतिभा को अपने सिद्धान्तों की सीमा में नहीं समा सकती, क्योंकि इनकी प्रतिभा वर्ग-विभाजन के दर्शन के ऊपर उठकर समस्त मानवता की वस्तु है। इसी प्रकार उन्होंने जीवन-चरितात्मक-आलोचना का भी बहिष्कार किया है। वे किसी जीवनी के आधार पर कुछ साहित्यिक-निष्कर्ष निकालना समीचीन नहीं मानते। उनका अन्य प्रमाणों द्वारा पुष्ट होना आवश्यक है।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

मिश्र जी मम्मट की भाँति आलोचना या समीक्षा का तात्पर्य किसी साहित्यिक रचना का अन्तर्भाष्य करना मानते हैं (अन्तर्भाष्य समीक्षा अवान्तरार्थ विच्छेद-दृष्टि सा—काव्य मीमांसा) उनका विचार है कि भारतीय समीक्षा-शास्त्र रस के आधार पर आधारित होने के कारण पुष्ट आधार पर स्थित है। वे काव्य की

१. 'देखिए हिन्दी साहित्य-बीसवीं शताब्दी' प्रथम संस्करण, पृ० १५१।

२. देखिए 'आधुनिक साहित्य' (सं० २००७), पृ० १२।

३. देखिए 'महाकवि सूरदास' प्राक्कथन (सन् १९५२), पृ० १२।

प्रक्रिया की दो स्थितियाँ मानते हैं, एक तो भाव-मग्न होने की तथा दूसरे प्रशस्ति गाने की। पाश्चात्य सौन्दर्यानुभूति मान लेने से केवल प्रशस्ति ही की स्थिति सामने आती है। रस की अनुभूति होने के कारण ही हमारे यहाँ आलोचक सहृदय कहा जाता है। वे भी शुक्ल जी की भाँति समीक्षा को साहित्य का बुद्धि-पक्ष मानते हैं क्योंकि वह भाव की अपेक्षा विवेचन की शैली से चलती है। वे उसका शास्त्र-सम्मत तथा लोक-सम्मत होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि आलोचना में पाश्चात्य मान-दण्डों के साथ भारतीय मानदण्डों का आधार लेना आवश्यक है।^१

वे आलोचना का यह प्रयोजन तथा महत्त्व मानते हैं कि आलोच्य-व्यक्ति तथा रचना की विशेषता से साहित्य के अध्येता पूर्णतया परिचित हो और उसके गुण दोषों के विवेचन से भावी प्रणेतों समझे।^२ उन्होंने निर्णयात्मक, विश्लेषणात्मक, तुलनात्मक तथा परिचयात्मक-आलोचना पर अपने विचार प्रस्तुत किए हैं। उन्होंने परिचयात्मक तथा तुलनात्मक आलोचना को निर्णयात्मक आलोचना का सहायक माना है। वे तुलनात्मक-आलोचना में केवल साम्य तथा वैषम्य का ही प्रदर्शन आवश्यक नहीं समझते, क्योंकि केवल इनसे ही कृतियों या कवियों का पृथक्-पृथक् पूर्ण उद्घाटन सम्भव नहीं है। उन्होंने विश्लेषणात्मक आलोचना की विशेष महत्ता मानी है क्योंकि इसके द्वारा निरपेक्षता से गुणों तथा दोषों का विवेचन तथा रचयिताओं की भिन्न-भिन्न विशेषताओं का सूक्ष्मता के साथ उल्लेख होता है। वे इस आलोचना के लिए पांडित्य तथा सहृदयता की आवश्यकता समझते हैं।

वे प्रभाववादी-आलोचना का विरोध करते हैं क्योंकि यह बिना निश्चित सिद्धान्तों का आधार लिए हुए उद्गार के रूप में प्रस्तुत होती है। यह अपरिचित रूप भी प्राप्त कर सकती है, क्योंकि इस आलोचना में जितने प्रकार के आलोचक होंगे उतने प्रकार की आलोचनाएँ होंगी। वे आलोचक के दो रूप, पाठक तथा विचारक मानते हैं तथा यह समझते हैं कि आलोचक को विचारक के रूप में यह भी सोचना पड़ता है कि कोई कविता पढ़कर उसके हृदय में वे भावनाएँ क्यों जगीं तथा उसका मन उसमें क्यों लीन हुआ। वे केवल आलोचक की रस-दशा के वर्णन को आलोचना नहीं कहते। वे इस आलोचना को खडनात्मक तथा मडनात्मक आलोचना का एक रूप मानते हैं, जिसका आधार रचयिता के सम्बन्ध में पूर्व-निश्चित मत या उसके काव्य का सुखात्मक या दुःखात्मक प्रभाव है।

राम नकर शुक्ल 'रसाल'—

शुक्ल जी ने 'आलोचनादर्श' नामक पुस्तक में आलोचना की परिभाषा, अर्थ, उद्देश्य, रूप, भाषा, शैली, आलोचना के रूप, आलोचक के गुण तथा कर्तव्य आदि का विवेचन किया है। वे भी आलोचना को किसी वस्तु के मध्यम प्रकार से देखने

१ देखिए 'वाट्सन विमर्श' (सं० १९६६), पृ० १६८।

२ देखिए 'वाट्सन विमर्श' (सं० १९६६), पृ० १६७।

की व्यवस्था मानते हैं।^१ उनका विचार है कि किसी वस्तु का सागोपाग निरीक्षण करके तथा उसकी बाह्यान्तरिक समस्त बातों पर विचार करके उसके ज्ञानानुभव का ऐसा निरूपण करना कि उसका पूरा परिचय सभी व्यक्तियों को मिल जाय, आलोचना कहलाता है।^२ वे आलोचना का मूल-अर्थ निर्णय करना मानते हैं तथा आलोचक उम सुयोग्य-व्यक्ति को कहते हैं, जो निर्णायक के समान किसी रचना के गुणों और दोषों का यथोचित निरीक्षण तथा विश्लेषण करके उनके ही आधार पर उस रचना का निर्णय करता है।^३ वे लिखते हैं कि “यदि साहित्य को मानव जीवन, प्रकृति और कला की ज्ञानानुभूति का भिन्न-भिन्न रूपों में विवेचन या चित्रण कहे और उसे इन सबका स्पष्टीकरण या प्रकाशन ही मान लें तो आलोचनात्मक साहित्य को उस विवेचन, चित्रण या स्पष्टीकरण का काव्यात्मक निर्णय और प्रदर्शन कह सकते हैं।” वे आलोचना में स्वयं मत-प्रकाशन को उसका प्राण-तत्त्व तथा आलोच्य-ग्रन्थ के सम्यक् अवलोकन (सूक्ष्म परिचय, निरूपण आदि) को उसका शरीर तथा गुण-दोष-निर्दर्शन, कला-कौशल-प्रकाशन आदि को उसके अंग-प्रत्यंग कहते हैं।^४ वे आलोचना को व्यक्तिगत, प्रभावपूर्ण तथा आत्मगत सत्य मानते हैं।^५ उन्होंने आलोचना में रुचि-पार्थक्य तथा विचार वैलक्षण्य की स्वाभाविक अनिवार्यता मानी है, क्योंकि उनके विचार से आलोचना आलोचक के व्यक्तित्व का ही प्रकाशन है। वह व्यापक और सर्वमान्य नहीं हो सकती, क्योंकि आलोचकों की योग्यता, रुचि, प्रतिभा आदि के वैलक्षण्य एवं पार्थक्य के कारण जो अन्तर उनके मूल्यों, प्रभावों और उनकी प्रतिष्ठा आदि में पड़ता है वही उनकी आलोचनाओं में भी पड़ता है।

वे आलोचना को कला तथा विद्या दोनों ही समझते हैं तथा उसके दो प्रकार, सैद्धान्तिक तथा प्रयोगात्मक मानते हैं। उनका विचार है कि आलोचना का विकास प्रयोगात्मक रूप से होकर सैद्धान्तिक विज्ञान की ओर आया है।^६ उनके मतानुसार आलोचना की कला अपने गवेषणात्मक (इन्डक्टिव) रूप से विकसित होकर शास्त्रीय रूप में परिणत होती हुई पहले स्थिर हो गई है तथा फिर निर्णयात्मक रूप को प्राप्त हुई है। यह विज्ञान तथा कला दोनों ही रूपों में चलती रहती है तथा इसे निगमनात्मक तथा आगमनात्मक दोनों शैलियों से कार्य लेना पड़ता है।

उनका विचार है कि आलोचना किसी साहित्यिक-रचना के कौशल, गुण, दोष और उसकी विशेषताओं की निर्णायक है।^७ वे उसमें विषय का वास्तविक ज्ञान,

१ देखिए ‘आलोचनादर्श’ (सन् १९३८), पृ० २।

२ देखिए वही, पृ० ३।

३ देखिए वही, पृ० ७।

४. वही, पृ० ६, १०।

५. देखिए वही, पृ० ५१।

६ देखिए वही, पृ० २५७।

७ देखिए वही, पृ० १४।

८ देखिए वही, पृ० ६।

सहानुभूति, न्याय-निष्ठा, सुरुचि, भावुकता या सहृदयता तथा शिष्टतापूर्ण लोकाः नुभूति, रुचि, सद्भावना, अन्तर्दृष्टि, निष्पक्षता, सतर्कता, विचारधारा का संस्कृत होना तथा निर्णय का नियंत्रित तथा शिष्ट होना आवश्यक मानते हैं। उनका विचार है कि सत्समालोचना एक सुयोग्य, समर्थ, अनुभवी व्यक्ति ही कर सकता है। वे मानते हैं कि आलोचक हमारा पथ-प्रदर्शक, मित्र, सहचर तथा शिक्षक है, जो ज्ञानानन्द प्राप्त करने में रुचि ही उत्पन्न नहीं करता वरन् स्वयं स्वाध्याय के पथ की ओर अग्रसर होता है।^१ वे मानते हैं कि आलोचक को आलोचना करने से पूर्व अपना एक दृष्टिकोण नहीं निश्चित करना चाहिए वरन् रचयिता के दृष्टिकोण को ही अपनाना चाहिए। उनका विचार है कि उसे ग्रन्थकार से अपना रुचि-साम्य भी कर लेना चाहिए क्योंकि उसके बिना भी आलोचना यथोचित निष्पक्ष, सत्य और शिष्ट नहीं हो सकती।^२ उसे केवल शास्त्रीय-नियमों की चरितार्थता ही नहीं देखनी चाहिए वरन् मौलिक, नवीन, रुचिर तथा रोचक विशेषताओं पर भी दृष्टिपात करना चाहिए।

उनका मत है कि कवि की भाँति आलोचक भी जन्म से ही पैदा होते हैं। वे आलोचक में शुद्ध-हृदय तथा विमल-मन का योग, निर्भीकता, स्पष्टवादिता, सत्य-प्रियता, वास्तविकता, तथ्य-निष्ठता, वचन का माधुर्य पूर्ण होना, गुण-ग्राहकता, सुधार की भावना, दोष-परिमार्जन, सम तथा सूक्ष्म दृष्टि, निष्कपटता, शान्ति, धैर्य, गम्भीरता, उदारता, सहृदयता, सरसता, भावुकता, सौन्दर्य-उपासना, प्रकृति-प्रेम, लोकानुभूति, मन या मस्तिष्क की स्वच्छता, सद्ग्रन्थों का अवलम्बन, बुद्धि की तीव्रता, तर्क-शक्ति, स्थिर-बुद्धि, एकाग्रता, प्रज्ञा, वाक्-पटुता या प्रत्युत्पन्नमति, बहुज्ञता, बहुश्रुतता, मानसिक-नियंत्रण, साहित्य-ज्ञान, विद्योपार्जन आदि गुणों का होना आवश्यक समझते हैं। वे मानते हैं कि सुयोग्य-लेखक को किसी कृति में यह देखना चाहिए कि उसमें ग्रन्थकार ने धर्म, सम्यक्ता और साहित्य को कहाँ तक प्रभावित किया है तथा उसने अपने नए-नए प्रयोगों, शब्दों, पदों, लोकोक्तियों, चातुर्य-चमत्कारों आदि से भाषा तथा शैली में क्या नवीनताएँ उत्पन्न की हैं।^३ उसे किसी रचना में रचनाकार के उद्देश्य, उत्पादक-साधन तथा मौलिकता आदि बातों का भी पता लगाना चाहिए। उसे किसी आलोच्य-वस्तु में लेखक के ज्ञान, अनुभव तथा चरित्र के अतिरिक्त देश, समाज अथवा जनता का प्रतिबिम्ब भी देखना चाहिए।

उनका विचार है कि आलोचक को भिन्न प्रकार की आलोचना-शैलियों के लिए भिन्न प्रकार की भाषा-शैलियों का प्रयोग करना चाहिए। वे आलोचक की भाषा में स्पष्टता, गूढ़ता-हीनता, अनलकृतता, सरलता, स्वाभाविकता, उपयुक्तता, सत्यता, प्रभावोत्पादकता, रोचकता तथा भावपूर्णता का होना अनिवार्य मानते हैं।

१. देखिए वही, पृ० ६७।

२. देखिए वही, पृ० ७५।

३. देखिए वही, पृ० १७६।

उनका विचार है कि आलोचक में आलोचना की विविध शैलियों के उपयोग की क्षमता होनी चाहिए तथा उसके वाक्य सीधे-सादे, स्वल्प, स्वाभाविक तथा इतिवृत्त-पूर्ण होने चाहिए ।

उन्होंने किमी कृति का निरीक्षण करने के लिए भी आलोचको के कुछ कर्तव्य निर्धारित किए हैं । वे कहते हैं कि आलोचक को आलोच्य-वस्तु या रचना के विषय में अपने आपको एक सीमा में रखना चाहिए, उसमें व्यर्थ का शब्दाडम्बर, वाग्जाल तथा वितण्डावाद नहीं लाना चाहिए, उसको आवश्यकता से अधिक विस्तार नहीं देना चाहिए तथा मर्यादा अर्थात् सहृदयता, शिष्टता, सद्भावना तथा सुरुचि का ध्यान रखना चाहिए । वे उसमें सूक्ष्म तर्क-बुद्धि, दिव्य दूर-दर्शिता, मानव-प्रकृति-पटुता, कल्पना-कुशलता, जीवनानुभूति में स्वाभाविक सत्यता आदि के गुण अनिवार्य मानते हैं । उनका विचार है कि आलोचक के विभिन्न रूप होते हैं । वह वैज्ञानिक की भाँति किसी रचना के आधार पर व्यापक-नियम निश्चित करता है, टीकाकार के रूप में रचना को समझता तथा समझाता है, न्यायाधीश की भाँति मूल्य तथा स्थान का निर्णय करता है, वकील की भाँति उसका पक्ष प्रतिपादित, परिपुष्ट या सिद्ध करता है । वह अपनी आलोचना में ऐतिहासिक और दार्शनिक के रूप में भी उपस्थित होता है ।

आलोचना की उपादेयता के सम्बन्ध में उनका विचार है कि आलोचना द्वारा पाठक तथा लेखक उन दोषों से सावधान हो जाते हैं, जिनसे किसी रचना में अशुचिकर एवं अनोपित कलुपता आ जाती है । आलोचना के द्वारा किसी ग्रन्थ का सौन्दर्य इस प्रकार प्रकट हो जाता है कि वह ग्रन्थ दूसरों के लिए पूर्णतया सुबोध, सुगम और सरल हो जाता है । सत्समालोचना किसी रचना को उसके रचयिता से भी अधिक चमका देती है तथा उसकी जटिल और दुर्बोध-ग्रन्थियों को खोलकर रचना को सुबोध बना देती है । इसके द्वारा कवि या लेखक की भाँतिक प्रतिभा प्रकट हो जाती है तथा स्वयं आलोचक की प्रवृत्ति, रुचि, प्रकृति, योग्यता तथा आत्मा के विषय में भी हमारा ज्ञान बढ़ जाता है । वे मानते हैं कि आलोचना से साहित्य की समृद्धि होती है, लेखकों तथा कवियों को प्रोत्साहन मिलता है, गद्य की तर्कपूर्ण विवेचन करने की शैली परिष्कृत होती है, साहित्य तथा उसके रसास्वादन दोनों ही में सहायता मिलती है तथा जनता को सुपाठ्य-पुस्तकों का सचयन करने में पथ-प्रदर्शन मिलता है । इससे देश, समाज तथा साहित्य का भी हित होता है क्योंकि यह साहित्य तथा समाज का सुधार, सशोधन तथा सस्कार भी करती है ।

आलोचना के प्रमुख उद्देश्य के सम्बन्ध में उनका विचार है कि किमी सौन्दर्य-पूर्ण वस्तु या विषय के गुण अथवा उसके मूल्य का निर्धारण करना, उसके सम्बन्ध में अपना पक्षपात-हीन निर्णय देना, उसके सुखद सौन्दर्य तथा उसकी रोचक विगेषताओं को प्रकट करना, उसमें रुचिरता तथा रोचकता की खोज करके उन्हें स्पष्ट करना आलोचना का उद्देश्य है ।

उन्होंने शास्त्रीय, विश्लेषणात्मक, प्रभावात्मक, जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, विषय-विवेचनात्मक, ऐतिहासिक, सौष्ठववादी, यथार्थवादी, वैज्ञानिक तथा सिद्धान्तानुवेषणी आलोचनाओं का विवरण दिया है। उनका विचार है कि शास्त्रीय आलोचना में आलोच्य-कृति को शास्त्रीय कसौटी पर कसा जाता है तथा विश्लेषणात्मक आलोचना में उसका विश्लेषण करके उसके गुणों और दोषों के आधार पर निर्णय दिया जाता है। वे विश्लेषणात्मक-आलोचना को शास्त्रीय आलोचना के अन्तर्गत मानते हैं, क्योंकि इसका आधार शास्त्रीय होता है।

वे प्रभावात्मक या अनुभूतिव्यजक आलोचना के दो रूप, वैयक्तिक तथा सामाजिक मानते हैं। उनका विचार है कि वैयक्तिक आलोचना में रचना के उन प्रभावों पर प्रकाश डाला जाता है, जो केवल आलोचक पर पड़ते हैं तथा दूसरी सामाजिक आलोचना में किसी रचना के समाज पर पड़ने वाले प्रभावों का वर्णन होता है। इसी प्रकार मनोवैज्ञानिक-आलोचना के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसमें किसी लेखक या कवि की जीवनी को भली प्रकार जानकर तथा उसकी परिस्थिति, समाज, योग्यता, अनुभूति, प्रकृति, मनोवृत्ति, स्वभाव, व्यवहार, चरित्र आदि का यथोचित एवं यथासम्भव पूर्ण परिचय प्राप्त कर चुकने पर, उसकी रचना पर आलोचनात्मक दृष्टि डाली जाती है और रचयिता तथा रचना दोनों की तुलना करके, दोनों के सामंजस्य का निर्णय किया जाता है। इस आलोचना में वे जीवन-चरितात्मक तथा ऐतिहासिक दोनों आलोचनाओं का मिश्रण मानते हैं, जो असंगत है। वास्तव में मनोवैज्ञानिक आलोचना का सम्बन्ध लेखक के मन की प्रक्रिया के अध्ययन से ही है।

अभिव्यजनावाद से उनका तात्पर्य यह है कि इसमें केवल किसी रचना की अभिव्यजना, पद्धति देखी जाती है तथा इसमें रचना का महत्त्व, उसकी भाषा और शैली के ही महत्त्व पर सर्वथा आधारित रहता है। वे सौष्ठववादी तथा रोमांटिक आलोचना उन्हीं कहते हैं, जो अन्तःप्रकृति के चित्रण तथा उसकी व्याख्या को ही प्रधान मानती हैं और बाह्य-प्रकृति आदि को गौण रूप में स्वीकार करती हैं। वे इसका सम्बन्ध भाव, भाषा, शैली, सभी के वैचित्र्य से मानते हैं। उनका विचार है कि इसमें कल्पनाओं तथा भावनाओं के सुन्दर रूपों और सौन्दर्यानन्द की प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति के दर्शन होते हैं। कोमलता या मार्दव (डेलीकेसी), स्निग्धता (स्मूथनेस), ललित तावण्य तथा सरल कान्ति (ग्रेस) सुन्दर तथा सुखद भाव, भावनाओं की मार्मिक अनुभूति, माधुर्यपूर्ण मञ्जुलता आदि सभी गुणों को वे इन आलोचनाओं के अंग मानते हैं। उनके विचार से रचना में सौष्ठव को खोज कर उसे स्पष्ट करना इन आलोचना का लक्ष्य है। इस आलोचना में भी वे यह मानते हैं कि आलोचक किसी निग्रम में बाध्य नहीं होता तथा अपना निजी मत प्रतिपादित करता है। आलोचक को इस प्रकार की आलोचना में रचना के अन्दर ही निग्रम प्राप्त होते हैं, उनके बाहर नहीं। उनका कथन है कि "रचना में रचयिता के मन (हृदय और मस्तिष्क) के रहस्यों या मर्मों की छानबीन एवं गवेषणा करते हुए उसके प्रभावों को

पूरी स्वतन्त्रता के साथ देखकर ही अपना मत-निर्धारित करना इस वाद का मूल मर्म है।^१ उनका विचार है कि यथार्थवादी आलोचना का जन्म सौष्ठववाद के विरोध में हुआ है। इसमें चित्रण में वास्तविकता, स्वाभाविकता, सत्यता तथा स्पष्टता के साथ बाह्य-प्रकृति, सृष्टि और उसके पदार्थों का प्राधान्य होता है।^२ वे मानते हैं कि आधुनिक हिन्दी साहित्य में सौष्ठव की ही प्रमुखता है।

इन आलोचना के प्रकारों के अतिरिक्त वे हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर एक और प्रकार मानते हैं। इस विषय-विवेचनात्मक शैली नामक नए प्रकार के अन्तर्गत किसी रचना के सम्बन्ध में कोई मत नहीं दिया जाता तथा विषय का विवेचन करके उसका निर्णय पाठकों पर छोड़ दिया जाता है।^३

रसाल जी के आलोचना के प्रकारों के विभाजन में स्पष्टता नहीं है क्योंकि उन्होंने काव्य के सिद्धान्तों तथा वादों, आलोचना के पाश्चात्य प्रकारों तथा हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर आलोचना के प्रकारों का उल्लेख किया है। इसके अतिरिक्त इनके पाश्चात्य-आलोचना के प्रकारों में एक प्रकार की आलोचना के स्वरूप के लक्षण दूसरे प्रकार के अन्तर्गत भी सम्मिलित कर लिए गए हैं। पाश्चात्य-काव्य के वादों का आलोचना के प्रकारों में कोई सम्बन्ध नहीं है। उन वादों के सिद्धान्त केवल आलोचना के आधार या मानदण्ड बन सकते हैं, आलोचना के विभिन्न प्रकार नहीं बन सकते।

शिवनाथ

शिवनाथ जी ने आलोचना का अर्थ विवेचन या विश्लेषण माना है।^४ उनका विचार है कि प्राचीन काल में इसका अर्थ दोष-दर्शन, गुण-कथन तथा गुण-दोष-निर्धारण था। वे तुलना तथा सहानुभूति को इसके स्वरूप के अन्तर्गत नहीं मानते।^५ वे आलोचना के नाम पर सहानुभूति-प्रदर्शन अथवा दोष का गुण के रूप में प्रतिपादन उचित नहीं समझते।

वे प्रमुखतः आलोचना के तीन प्रकार, निर्णयात्मक, विवेचनात्मक (इन्डिक्टिव) तथा प्रभावाभिव्यजक मानते हैं। वे निर्णयात्मक-आलोचना को केवल रुचि पर निर्भर नहीं समझते। उनका विचार है कि बिना विवेचन के निर्णयात्मक आलोचना सफल नहीं हो सकती तथा इसमें आलोचना के सिद्धान्तों का भी चिन्तनपूर्ण स्थान होता है। इसी प्रकार उन्होंने व्याख्यात्मक-आलोचना का प्रधान-लक्ष्य, किसी कृति का मूल्योद्घाटन करना माना है। उनका विचार है कि इसमें बाह्य-सिद्धान्तों का

१ देखिए 'आलोचनादर्श' (१९३८), पृ० २४८।

२ देखिए वही, पृ० २४५।

३ देखिए वही, पृ० २११।

४ देखिए 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' (स० २०००), पृ० १२५।

५ देखिए वही, पृ० १२५।

सन्निवेश न होकर आलोच्य-रचना को ही सिद्धान्त समझा जाता है। इस प्रकार की आलोचना के लिए वे आलोचक में निरीक्षण-शक्ति तथा व्यापक काव्य-मर्मज्ञता की आवश्यकता समझते हैं। वे मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक तथा तुलनात्मक आलोचना को भी इस आलोचना के अन्तर्गत समझते हैं, क्योंकि इसमें इन आलोचना-शैलियों का आधार लिया जाता है।

वे मोल्टन की प्रभावविश्लेषक आलोचना की परिभाषा को अपनाकर उसकी दो रूपों में व्याख्या करते हैं, एक तो यह कि इसमें विचार या विवेचन की अपेक्षा किसी रचना के, हृदय पर पड़े विचारों की अभिव्यक्ति होती है, दूसरे यह कि इसमें प्रभावों की व्यञ्जना भावात्मक शैली में होती है, जिसके कारण आलोचना एक स्वतन्त्र-रचना के रूप में प्रस्तुत होती है। वे इस प्रकार की समालोचना को व्यक्त करने वाली भावात्मक शैली से सहमत नहीं हैं। वे इसे व्यक्तिगत वस्तु नहीं मानते क्योंकि उनका विचार है कि एक रचना का प्रभाव अनेक व्यक्तियों पर समान रूप से पड़ता है तथा सत्समालोचकों द्वारा प्रस्तुत होने पर एक रचना की आलोचना में विशेष अन्तर नहीं पड़ता। हम इनकी इस धारणा का समर्थन नहीं कर सकते, क्योंकि यह तथ्य मनो-विज्ञान के विरुद्ध है कि एक रचना का एक ही प्रकार का प्रभाव पाठकों पर पड़ेगा। वास्तव में काव्य में विभिन्न तत्वों का समावेश होता है तथा प्रत्येक तत्व अपने विशिष्ट रूप में पाठक पर प्रभाव डालेगा। इसी प्रकार पाठक भी एक काव्य को अपने विभिन्न दृष्टिकोणों से देखता है। यह आवश्यक नहीं है कि वह रचनाकार के दृष्टिकोण को ही अपनाए। इसलिए प्रभाववादी आलोचना एक व्यक्तिगत वस्तु है। उन्होंने मोल्टन द्वारा निर्देशित सैद्धान्तिक-आलोचना का भी उल्लेख किया है। उनके विचार से इसके अन्तर्गत साहित्य के सिद्धान्त तथा दर्शन आते हैं।^१

डा० रामकुमार वर्मा

वर्मा जी आलोचना के बिना साहित्य का कोई महत्त्व नहीं मानते। उनका विचार है कि समालोचना ही साहित्य में जान डालती है, उसमें सौन्दर्य के अस्तित्व को खोज निकालती है तथा उसकी गूढ़तम भावनाओं और विचारों का पता लगाती है।^१ वे आलोचना के आवश्यक अंग, आलोच्य-विषय से लेखक की पूर्ण जानकारी, निष्पक्षता, कृतिकार की अपेक्षा कृति का विचार करने की प्रवृत्ति, शिष्ट तथा सम्य भाषा का प्रयोग, केवल प्रशंसा तथा निन्दा करने की प्रवृत्ति का अभाव आदि मानते हैं।

गंगा प्रसाद पांडेय

पांडेय जी आलोचना को साहित्य में सौन्दर्य-सम्पादन की रुचि का फल कहते हैं।^१ उनका विचार है कि आलोचना में कोई बात व्यक्तिगत नहीं होती क्योंकि इसके

१. देखिए 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' (सं० २०००), पृ० २२८।

२. देखिए 'साहित्य समालोचना' (सन् १९४२), पृ० १३२।

३. देखिए 'काव्य-कलना' (१९४१), पृ० ६।

जितने विषय, सिद्धान्त, आदर्श तथा उद्देश्य हैं, वे सबके लिए समान होते हैं तथा उनका सब के लिए सामाजिक मूल्य होता है। इसमें व्यक्तिगत सत्य की अपेक्षा सार्वजनिक सत्य का ही प्रतिपादन होता है।

वे आलोचक का जीवन, निश्चिन्त, सरस तथा नि स्वार्थ होना आवश्यक समझते हैं^१ तथा उसके लिए मनोविज्ञान का ज्ञान, विश्व-साहित्य का अध्ययन, उदार चित्त-वृत्ति तथा निजी रुचि का होना अनिवार्य मानते हैं।^२ वे मानते हैं कि आलोचक साहित्य में सुरक्षितपूर्ण साहित्य की स्थापना कर सकता है, क्योंकि साहित्य एक कला है, जो मनुष्य प्रणीत है और जो कुशल कारीगरों द्वारा सुन्दर से सुन्दर बनाई जा सकती है। उसे रचियता के हर एक भाव, शब्द तथा वाक्य में उसके मस्तिष्क की अनोखी उपज नहीं देखनी चाहिए तथा व्यक्ति की अपेक्षा कृति को ही देखना चाहिए। इसके अतिरिक्त उसे अपनी बात निर्भीकता से कहनी चाहिए, परिचय और व्यक्तिगत राग द्वेष को दूर रखना चाहिए तथा उसके पास कृति को समझने की परिपूर्ण बुद्धि तथा परखने के साधन होने चाहिए।

उपर्युक्त आलोचकों के अतिरिक्त अन्य आलोचकों ने भी आलोचना के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं। कालिदास कपूर आलोचना में प्रकाश और छाया, गुण और अवगुण, दोनों का सम्मिश्रण उचित मानते हैं। वे आलोचक में सहृदयता, साहस, धैर्य, कृतियों के देश-काल की सामाजिक-स्थिति से परिचय, लेखकों के जीवन से जानकारी तथा प्राचीन आलोचना-पद्धतियों का ज्ञान आवश्यक समझते हैं।^३ इसी प्रकार नलिनी मोहन सान्याल का विचार है कि साहित्य-जगत में आलोचक का विशेष महत्त्व है तथा उसमें उच्चकोटि की स्वाभाविक-शक्ति, भाषा की विभिन्न शैलियों, नाना रसों आदि का ज्ञान तथा कविता के उत्कर्षोपकर्ष को जानने की अन्तर्दृष्टि होनी चाहिए। उनका विचार है कि समालोचक को मूल सृष्टि की पुनः सृष्टि करनी पड़ती है। नगेन्द्र जी समालोचना को अपने मूल रूप में ऋणी पाठक का कृतज्ञता प्रकाशन मानते हैं।^४ उनका विचार है कि आलोचक को अपने अनुभवों तथा धारणाओं का साहित्य के नियमों के अनुकूल साधारणीकरण अवश्य करना चाहिए।

उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि आलोच्य-काल के आलोचकों ने आलोचना की परिभाषा, स्वरूप, उपादेयता, शैली, प्रकार, आधार, मानदण्ड, उद्देश्य, आलोचक के गुण, दोष, कर्तव्य, अधिकार, महत्त्व, कार्यपद्धति आदि विषयों का विवेचन किया है।

१ देखिए वही, पृ० १२।

२ देखिए वही, पृ० १५।

३ देखिए 'साहित्य समीक्षा' (१९३३), पृ० १७।

४. देखिए 'साकेत-एक अध्ययन' (१९४७), निवेदन।

इनका आलोचना के स्वरूप के सम्बन्ध में यह विचार है कि आलोचना किसी वस्तु का सभी अंगों में ज्ञान प्राप्त करना, सागोपाग निरीक्षण करना तथा उसकी बाह्य और आन्तरिक सब बातों पर विचार करके उसके सम्बन्ध में अपने ज्ञानानुभव का निरूपण करना है। किसी ग्रन्थ पर अच्छी तरह विचार करना, उसके गुणों तथा दोषों को परखना, उस पर अपना मत प्रकट करना, कवि की उत्कृष्टता तथा हीनता का निर्णय करना, कवि की विचारधाराओं में हूँकर उसकी विशेषताओं का दिग्दर्शन करना तथा उसकी अन्तर्वृत्तियों की छानबीन करना, किसी कृति का निर्णय, विवेचन, विश्लेषण तथा अन्तर्भाष्य करना और सत्य, शिव, सुन्दरम् का समुचित अन्वेषण, पृथक्करण तथा अभिव्यजन करना, वे आलोचना के लक्षण मानते हैं। इस प्रकार ये आलोचना का कार्य सम्यक्-निरीक्षण, विवेचन, विश्लेषण, विचार, विशेषताओं का दिग्दर्शन, अन्तर्वृत्तियों की छानबीन, निर्णय, सत्य, शिव तथा सुन्दरम् का अन्वेषण और अभिव्यजन, मत प्रकाशन, ज्ञानानुभव का निरूपण तथा अन्तर्भाष्य करना मानते हैं। इनकी आलोचना की परिभाषा में भारतीय तथा पश्चात्य दोनों साहित्यालोचनों का आधार ग्रहण किया गया है।

आलोचना के स्वरूप के सम्बन्ध में उनका विचार है कि आलोचना कल्पनात्मक तथा भावात्मक होने की अपेक्षा विचारात्मक है, साहित्य का वृद्धिपक्ष है, रस पर आधारित है, कला तथा विद्या दोनों है तथा सौन्दर्य-सम्पादन की रुचि का फल है। इनका विचार है कि आलोचना सर्वमान्य तथा व्यापक नहीं हो सकती, क्योंकि इनमें आलोचकों का रुचि-पर्यन्त, विचार-बैलक्षण्य तथा व्यक्तित्व-भेद रहता है। ये इनमें विचार, तुलना, निर्णय, प्रेम, आनन्द, कृतज्ञता, सौन्दर्यानुभूति, सदिग्धता, सहानुभूति आदि तत्त्व मानते हैं। श्यामसुन्दर दास का मोल्टन की भाँति विचार है कि साहित्य जब अपने स्वरूप का स्वयं विश्लेषण करता है, तो आलोचना का जन्म होता है। वे मानते हैं कि आलोचना रचनात्मक साहित्य की ही नहीं बल्कि आलोचनात्मक ग्रन्थों की भी हो सकती है।

आलोचना की उपादेयता के सम्बन्ध में इनका मत है कि यह साहित्य तथा समाज का गुंथार, सशोधन तथा संस्कार करती है, उचित तथा उपयोगी वस्तुओं के चुनाव में सहायक होती है, आलोचना को बढ़ाती है, जीवन तथा मान्य ग्रन्थों को बन देती है, किसी रचना को चमका देती है, दुर्बल ग्रन्थों को सुबोध तथा स्पष्ट करती है, साहित्य को समृद्धि तथा साहित्यकार को प्रोत्साहन प्रदान करती है, तर्कपूर्ण विचार तथा विवेचन की वृद्धि करती है, रसास्वादन में सहायता पहुँचाती है, पठनीय पुस्तकों के मध्य में सहायक होती है तथा गुरु का कार्य करके शिक्षा तथा उपदेन देती है और सशोधन करती है।

ऐसी प्रकार आलोचना के उद्देश्य के सम्बन्ध में इन आलोचकों का विचार है कि इसका उद्देश्य कवि की कृति के वास्तविक अभिप्राय को समझकर तथा उसकी व्याख्या करके दूसरों को नममाना, उसके भावों को ठीक-ठीक हृदयगम कराना,

मत का निर्माण तथा प्रकाशन करना, पाठको की रुचि की उन्नति तथा उसका परिष्कार करना, रस प्रवाह की बाधक वस्तुओं का निर्देश करके उन्हें पृथक् करना, साहित्य को उसकी मर्यादा में सीमित रखना, कला का अध्ययन करके उसमें सौन्दर्यानुसंधान करना, जीवन की समुज्ज्वल आह्लादमयी अभिव्यक्ति के तथा रचना के अन्तःप्रदेश में प्राणों के स्वरूप के दर्शन करना, किसी कृति में सत्य, सौन्दर्य, रुचिरता, रोचकता, लोक-मंगल के दर्शन करके उसकी स्पष्ट अभिव्यक्ति करना तथा किसी कृति को समझकर उसकी व्याख्या, पक्षपातहीन निर्णय तथा मूल्यांकन करना है।

इनका विचार है कि आलोचक में न्यायपूर्ण आलोचना करने के लिए कुछ विशेष गुणों का होना आवश्यक है। ये मानते हैं कि उसमें शुद्ध हृदय तथा विमल मन का योग, निर्भीकता, स्पष्टवादिता, सत्य-प्रियता, वास्तविकता, तथ्य-निष्ठता, वचन का माधुर्यपूर्ण होना, गुण-ग्राहकता, सुधार की भावना, दोष-परिमार्जन करने की शक्ति, सम तथा सूक्ष्म दृष्टि, निष्कपटता, शान्ति, धैर्य, गम्भीरता, उदारता, सहृदयता, सरसता, भावुकता, सौन्दर्य-उपासना, प्रकृति-प्रेम, लोकानुभूति, प्रज्ञा-बुद्धि, वाक्-पटुता, उपस्थितोत्तरता, विद्वत्ता, बहुज्ञता, बहुश्रुतता, मानसिक-नियंत्रण, साहित्यिक-ज्ञान, विद्योपार्जन, आलोच्य-विषय की जानकारी, भाषा-विज्ञान तथा मनोविज्ञान का ज्ञान, विश्व-साहित्य का विस्तृत अध्ययन तथा मनन, उदारचित्त-वृत्ति, प्रशस्त निजी-रुचि, प्राचीन आलोचना-पद्धतियों का ज्ञान, कविता के उत्कर्षापकर्ष को जानने की शक्ति, निष्पक्षता, ग्रन्थकार के प्रति सहानुभूति, तुलनात्मक दृष्टि, कविता की नब्ब की पहचान, सूक्ष्म अन्वीक्षणबुद्धि, मर्म-ग्राहिणी-प्रज्ञा, मानसिक शक्तियों की तीव्रता, आधुनिक ज्ञान विज्ञान का अध्ययन, न्यायनिष्ठा, सुरुचि, भावुकता, सद्भावना, अन्तर्दृष्टि, सतर्कता, संस्कृत-विचारधारा, नियंत्रित तथा शिष्ट निर्णय, शिष्टता, संतुलन, सूक्ष्म सौन्दर्य-दृष्टि, सिद्धान्त-निरपेक्षता, युग की प्रवृत्तियों से तादात्म्य, बुद्धिमानी, गुणग्राहकता, विनय-सम्पन्नता, रागद्वेष-हीनता, मानव प्रकृति-पटुता, कल्पना-कुशलता, जीवनानुभूति में स्वाभाविक सत्य के दर्शन करने की क्षमता, सूक्ष्म तर्क-बुद्धि आदि गुण होने अनिवार्य हैं। इसी प्रकार इनका विचार है कि आलोचक की आलोचना तथा वस्तु स्थापन-शैली भी परिमार्जित तथा पुष्ट होनी चाहिए। वे उसके लिए यह आवश्यक समझते हैं कि उसका कथन स्पष्ट, तर्क-पूर्ण, सोद्देश्य तथा साधिकार हो, भाषा संतुलित, स्पष्ट, गूढ़ताहीन, अनलकृत, स्वाभाविक, उपयुक्त, प्रभावोत्पादक, रोचक, विचार तथा भावपूर्ण हो तथा वाक्य सीधे-सादे, स्वल्प, स्वाभाविक तथा इतिवृत्तपूर्ण हो।

इन आलोचकों ने आलोचको में कुछ दोषों का भी निर्देश किया है। इनका विचार है कि अच्छे आलोचक में व्यक्तिगत राग-द्वेष, निश्चित शब्दावली का अभाव, शब्दों के उचित अर्थों को समझने की शक्ति का अभाव, शब्दों की सच्ची शक्ति न पहचानना, वक्ता, बोधा, प्रसंग का विचार न करना, काव्य की आत्मा की अवहेलना करना, विषय तथा मानतुला का अनिश्चय तथा अज्ञान, भाषा शैली की गहनता

तथा अस्पष्टता, पूर्वं पक्ष का पक्षपातपूर्ण स्थापन, काव्य के मर्म-स्थल का अज्ञान, रूढ़ि का आग्रह, अनुरजित विशेषताओं का निरूपण, आत्म-विज्ञापन, छिद्रान्वेषण, व्यक्तिगत-रुचि का आग्रह, दोष-निन्दा-कथन, दलबन्दी, पूर्वं निश्चित मत का आग्रह, आलोच्य-वस्तु को अपने हृदय की भावना में रग कर देखना, अनर्गल बातों तथा उक्तियों का समावेश, पक्षपातपूर्णता, सुकवि को कुकवि सिद्ध करना, अपने को विद्वान तथा लेखक को मूर्ख समझना, खरी खोटी सुनाना आदि दोष नहीं होने चाहिए।

आलोचक के साहित्य-जगत में विशेष महत्त्व का भी इन्होंने निरूपण किया है। इनका विचार है कि आलोचक का समाज में महान् तथा उच्च स्थान है, क्योंकि वह महान्तम साहित्य का निर्णायक है, उसकी सौन्दर्यानुभूति की क्षमता कवि से अधिक है, वह गूढाशयों को प्रकट करता है, शिक्षाओं का ज्ञान कराता है, सौन्दर्य की सूक्ष्म बारीकियाँ प्रकट करता है, कवि के श्रम को सफल बनाता है, उसके उद्देश्य को प्रकट करके भावों तथा विचारों से परिचित कराता है, समाज का हित करता है, साहित्य का मार्ग स्वच्छ करता है, अन्धों को रास्ता दिखाता है, भूले-भटकों को सन्मार्ग पर लाता है, सकुचित तथा अव्यवस्थित-दृष्टिकोण को दूर करता है, साहित्य पर नियन्त्रण तथा शासन करता है, उसमें जान डालता है, सौन्दर्य के अस्तित्व को खोज निकालता है, रचना में गूढतम भावनाओं का पता लगाता है, वैज्ञानिक की भाँति नियम बनाता है, टीकाकार के रूप में किसी रचना की व्याख्या करता है, न्यायाधीश के रूप में मूल्यांकन करता है तथा वकील की भाँति उसका पक्ष परिपुष्ट या सिद्ध करता है।

इसी प्रकार आलोचकों के कर्तव्यों के सम्बन्ध में इनका विचार है कि उन्हें कवि या लेखक के हृदय में प्रवेश करके उसके प्रत्येक रूप का पता लगाना चाहिए, उसके हृदय की अवस्था, उसके आशय तथा उक्ति के उद्देश्य का ज्ञान प्राप्त करना चाहिए, कवि के हृदय से एकता प्राप्त करके उसकी रचना प्रक्रिया, उसकी धर्म, साहित्य, सभ्यता को प्रभावित करने की शक्ति, उसकी शैली के शब्दों, पदों, लोकोक्तियों, चमत्कारों की विशेषताओं तथा नवीनताओं के सौन्दर्य को देखना चाहिए, उसकी रचना में उसके उद्देश्य, उत्पादक-साधन, मौलिकता, ज्ञान, अनुभव, समाज और जनता के प्रतिबिम्ब को उपस्थित करने की शक्ति को देखना चाहिए, प्रशंसा तथा गुणों और दोषों का निष्पक्ष-विवेचन करना चाहिए, प्रत्येक रचना में उसका व्यक्तित्व, निजता, प्रमुख आकृति तथा तारतम्य समझ कर उसकी आलोचना करनी चाहिए, सार्वजनिक सत्य का प्रतिपादन करना चाहिए, शास्त्र-सम्मत तथा लोक-सम्मत विचार प्रकट करने चाहिए, राग-द्वेष तथा पूर्व-संस्कारों से दूर रह कर कवि के प्रति न्याय करना चाहिए, कवि के मित्र, सहचर, पथ-प्रदर्शक तथा शिक्षक बन कर उसके ग्रन्थों को सहृदयता से समझ कर तथा उसके विषय की जानकारी प्राप्त करके, सूक्ष्म-बुद्धि से उद्भावित समीक्षा करनी चाहिए, परिष्कृत, स्वस्थ तथा पुष्ट मस्तिष्क के द्वारा जीवन तत्व का अनुसन्धान करना चाहिए, आलोच्य-विषय तथा

वस्तु की रूप रेखा स्पष्ट रखकर, साहित्य के वैशिष्ट्य का निरूपण करना चाहिए और मनोरंजक, नवीन तथा उपयोगी वस्तु-स्थापन-शैली को अपनाकर गहरे-चिन्तन के आधार पर मूल्यांकन, मौलिक, नवीन तथा रुचिर, कवि की विशेषताओं का दिग्दर्शन, अन्तर्वृत्तियों की छानबीन तथा भिन्न प्रकार की आलोचनाओं में भिन्न प्रकार की शैलियों का प्रयोग करना चाहिए।

आलोचना की विभिन्न शैलियों का निर्देश करके उनकी विशेषताओं पर भी इन आलोचकों ने विचार प्रकट किए हैं। प्रायः सभी हिन्दी आलोचकों ने निर्णयात्मक, व्याख्यात्मक तथा प्रभावाभिव्यञ्जक अथवा आत्म-प्रधान आलोचना को मान्यता दी है। इसके अतिरिक्त अन्य आलोचना के भेदों की मान्यता तथा उनके स्वरूप-विवेचन में इनमें साम्य नहीं है। द्विवेदी जी ने इन आलोचनाओं के अतिरिक्त, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक तथा तुलनात्मक आलोचना, शुक्ल जी ने ऐतिहासिक, तुलनात्मक, मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक तथा विज्ञान-सम्बन्धी, श्यामसुन्दर दास जी ने सैद्धान्तिक, शुद्ध-सिद्धान्त-सम्बन्धी तथा प्रयोग-सम्बन्धी, मिश्र जी ने विश्लेषणात्मक, तुलनात्मक परिचयात्मक, शिवनाथ जी ने विवेचनात्मक, सैद्धान्तिक, रसाल जी ने शास्त्रीय, विश्लेषणात्मक जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, विषय-विवेचनात्मक, ऐतिहासिक, सौष्ठव-वादी, यथार्थवादी, वैज्ञानिक, सिद्धान्तानुवेषिणी, आलोचना के प्रकारों को मान्यता दी है। इस प्रकार इन लेखकों ने आलोचना के विभिन्न प्रकार तीन आधारों पर स्थिर किए हैं, एक तो पाश्चात्य-आलोचना के प्रकारों के आधार पर, दूसरे पाश्चात्य-काव्य के वादों तथा धाराओं पर, तीसरे हिन्दी के निजी साहित्य के आधार पर। हिन्दी के निजी साहित्य पर आलोचना के प्रकार का क्षीण प्रयत्न केवल रसाल जी का है, जिन्होंने विषय विवेचनात्मक आलोचना के एक विशेष प्रकार को मान्यता दी है। आलोचना-के इन विभिन्न प्रकारों के स्वरूप के सम्बन्ध में इनके विचार इस प्रकार हैं—

निर्णयात्मक आलोचना, व्याख्या तथा विवेचन के अभाव में सार्थक तथा न्यायपूर्ण नहीं हो सकती। प्राचीन नियमों का अनुसरण करने के कारण यह साहित्य की प्रगति में बाधक भी हो सकती है। इसलिए यह आलोचक, साहित्य के नैसर्गिक नियमों को महत्त्व देते हैं। शुक्लजी का विचार है कि निर्णयात्मक आलोचना के नियम, रचना के प्रतिबन्ध के लिए नहीं होते वरन् रचना की सुगमता, विचार की व्यवस्था तथा काव्य-सम्बन्धी सुभीते के लिए होते हैं। वे साहित्य के नियमों का बुद्धि तथा विद्वत्ता पर आधारित होना तथा साधनों की उपयुक्तता से सम्बद्ध होना आवश्यक मानते हैं। श्यामसुन्दर दास जी का विचार है कि कला के सम्पूर्ण स्वरूप का एक साथ मूल्यांकन नहीं हो सकता।

इन आलोचकों ने व्याख्यात्मक आलोचना को सब प्रकार की आलोचनाओं से विशेष महत्त्वपूर्ण माना है तथा ऐतिहासिक, तुलनात्मक, जीवन-चरितात्मक, मनो-विश्लेषणात्मक आदि प्रकारों को इस पर आधारित समझा है। इनका विचार है कि यह आलोचना न्यायपूर्ण, बुद्धि-संगत, समीचीन तथा श्रेष्ठ है क्योंकि इससे कृति के

महत्त्व का निर्णय होता है, सिद्धान्त स्थिर होते हैं, स्वरूप का ज्ञान होता है, कृति को समष्टि रूप में देखा जाता है, रचना से रचयिता के आशय पर पहुँचा जाता है, अन्तःसाक्ष्य के आधार तथा उदारता के व्यवहार के साथ प्रस्तुत-रचना का पर्यवेक्षण तथा व्यवस्थित स्पष्टीकरण होता है, भावों की व्यवच्छेदात्मक व्याख्या होती है तथा काव्य-वस्तु तक परिमित न रह कर कृति के अंग-प्रत्यंग की विशेषताएँ देखी जाती हैं।

आलोच्य-काल के प्रायः सभी आलोचक प्रभावात्मक या आत्म-प्रधान आलोचना का विरोध करते हैं। इनका विचार है कि यह आलोचना सच्ची आलोचना नहीं है, क्योंकि यह भावात्मक, रुचि पर आधारित, निष्क्रिय, व्यक्तिगत, साधन की अपेक्षा सिद्धि से सम्बद्ध, सिद्धान्तरहित, उद्गार रूप में व्यक्त तथा सजीले पद-विन्यास से पूर्ण होती है। इन आलोचकों का विचार है कि यह आलोचना न ज्ञान के क्षेत्र में ठीक-ठिकाने की है न भाव के, इसमें आलोचक का दृष्टिकोण प्रमुख रहता है, ग्रन्थकार का नहीं, यह ग्रन्थ की अपेक्षा ग्रन्थकार के बारे में ज्ञानवर्धन करती है, इसमें आलोचक की रस दशा का वर्णन होता है, यह खडनात्मक तथा मडनात्मक आलोचना का एक प्रकार है, सुखात्मक तथा दुःखात्मक प्रभावों को देखती है, विवेचन की अपेक्षा रुचि पर निर्भर रहती है, इसमें प्रभावों की व्यञ्जना भावात्मक शैली में होती है तथा आलोचना स्वतन्त्र रचना के रूप में होती है। शिवनाथ जी, शुक्लजी की भाँति इसे व्यक्तिगत वस्तु नहीं मानते। रसाल जी इसके दो रूप, वैयक्तिक तथा सामाजिक मानते हैं।

इन तीन आलोचनाओं के अतिरिक्त व्याख्यात्मक आलोचना की सहायक आलोचनाएँ, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, तुलनात्मक आदि के स्वरूप के सम्बन्ध में भी व्याख्या की गई है। ऐतिहासिक आलोचना के सम्बन्ध में इन आलोचकों का विचार है कि इसमें राजनीतिक तथा साम्प्रदायिक परिस्थितियों का प्रभाव देखा जाता है, तुलनात्मक में भाव-साम्य के आधार पर एक ही काल, सीमा, लोक-रुचि के कवियों की परस्पर तुलना होती है तथा ऐतिहासिक दृष्टि, विश्व-रुचि तथा मानव-आदर्श की भावना का ज्ञान रखा जाता है। जीवन-चरितात्मक आलोचना में जीवन के आधार पर साहित्यिक निष्कर्ष निकाले जाते हैं तथा मनो-विश्लेषणात्मक आलोचना में लेखक की प्रकृति, मनोवृत्ति, स्वभाव, व्यवहार तथा रचना और रचयिता की तुलना की जाती है तथा सामंजस्य स्थापित किया जाता है। रसाल जी मनोवैज्ञानिक आलोचना में जीवन-चरितात्मक आलोचना के कार्यों का भी मिश्रण कर देते हैं। उनका विचार है कि लेखक की जीवनी को जानने का कार्य तथा उसकी परिस्थिति, समाज, योग्यता आदि का अध्ययन भी मनोवैज्ञानिक आलोचना के अन्तर्गत ही होता है। हमारा विचार है कि इसका अध्ययन जीवन-चरितात्मक आलोचना के अन्तर्गत ही आता है। नन्द दुलारे वाजपेयी जी इस आलोचना को व्यक्तिमुखी तथा एकांगिक मानते हैं, क्योंकि यह धर्म तथा दर्शन का आधार

न लेकर केवल अन्त प्रकृति पर आधारित है। वे इसकी केवल यह उपयोगिता मानते हैं कि इसमें मानव की आदिजात वृत्तियों के स्थान तथा महत्त्व का निर्धारण होता है। हमारा विचार है कि व्याख्यात्मक आलोचना की सभी शैलियाँ, ऐतिहासिक जीवन-चिन्तात्मक, मनोविश्लेषणात्मक, तुलनात्मक, दार्शनिक, वैज्ञानिक, आदि एकांगी हैं, क्योंकि ये अपने में पूर्ण नहीं हैं। हिन्दी के इस काल के कुछ आलोचकों ने इन्हीं आलोचना के प्रकार के रूप में माना है। वास्तव में ये आलोचना की केवल शैलियाँ हैं, जो व्याख्यात्मक आलोचना की सहायक मात्र हैं। आलोचक इनकी सहायता से ही किसी कृति का अन्त विश्लेषण करके उसकी ऐसी साङ्गोपाङ्ग व्याख्या करता है कि जिस पर उस कृति का निर्णय अथवा मूल्यांकन सम्भव होता है।

रसाल जी ने पाश्चात्य-साहित्यालोचन में मान्य इन आलोचनाओं के अतिरिक्त पाश्चात्य-काव्य के वादों के आधार पर अभिव्यजनावादी, सौष्ठववादी तथा यथार्थवादी आलोचना के प्रकार माने हैं। अभिव्यजनावादी में काव्य की अभिव्यजना देली जाती है तथा सौष्ठववादी अथवा रोमान्टिक में रचना का सौष्ठव देखा जाता है। इनमें आलोचक किसी नियम से बाध्य नहीं होता तथा अपना व्यक्तिगत मत प्रतिपादित करता है। वे इस आलोचना में अन्त प्रकृति का चित्रण, मार्मिकता, रचना की आत्मा, भाव, भाषा, शैली के वैचित्र्य के दर्शन, सौन्दर्यानन्द की अनुभूति, कोमलता, मार्दव, स्निग्धता, ललित-लावण्य, सरस-कान्ति, सुन्दर तथा सुखदायक भावनाओं की मार्मिक अनुभूति, माधुर्यपूर्ण मज्जुलता आदि विशेषताएँ मानते हैं। हम रसाल जी के इस विचार से पूर्णतया असहमत हैं कि एक भाषा के साहित्य के किसी प्रकार की विशेषताओं के आधार पर अन्य भाषा के साहित्य की आलोचना के प्रकारों का निर्माण हो सकता है। वास्तव में सौष्ठववाद में किसी विशिष्ट प्रकार के काव्य की विशेषताएँ ही हैं, वह आलोचना का कोई प्रकार नहीं है। इस प्रकार यदि आलोचना के प्रकारों का निर्माण हो सकता हो तो न जाने ससार के काव्य के कितने स्वरूप तथा वाद हैं और उन सब पर ही आलोचना के प्रकार बन सकते हैं। रसाल पाश्चात्य साहित्यालोचन में इस प्रकार के आलोचना के प्रकारों को नहीं अपनाया गया है। यदि इसी प्रकार आलोचना के प्रकार बनने सम्भव हो, तो हिन्दी के काव्य-साहित्य की विभिन्न प्रवृत्तियों के आधार पर छायावादी, इतिवृत्तात्मक, आधुनिक-नीतिवादी, प्रयोगवादी आलोचना के प्रकार हो सकते हैं। इसी प्रकार की एक आलोचना प्रगतिवादी है, जो प्रगतिवादी-काव्य के सिद्धान्तों के आधार पर खड़ी है। ऐसी आलोचनाओं के सम्बन्ध में हमारा दिनभर निवेदन है कि न तो यह आलोचना के कोई प्रकार है न आलोचना की शैलियाँ ही हैं। इन काव्य के वादों तथा धाराओं के सिद्धान्तों का प्रयोग, निर्णयात्मक आलोचना में निर्णय करने के लिए हो सकता है तथा होना है। जिस प्रकार के काव्य का निर्णय या मूल्यांकन करना हो उसे उस प्रकार के काव्य की विचारधारा तथा वाद के सिद्धान्तों के सदर्थ में रख कर देखना होता है। इसमें भी अविवर्धित हिन्दी के आलोचकों में यह अमर रहा है कि वे हिन्दी

के साहित्य के निर्णय तथा मूल्यांकन के लिए भी पाश्चात्य यथार्थवादी, रोमान्टिक, अभिव्यजनावादी काव्य के सिद्धान्तों का आधार लेना उचित समझते हैं। हमारा विचार है कि निर्णयात्मक आलोचना के लिए भी हिन्दी के इतिवृत्तात्मक, वीर-भावात्मक, भक्ति-भावात्मक, रीतिवादी, आधुनिक-रीतिवादी, छायावादी, प्रयोगवादी, प्रगतिशील आदि काव्यों के सिद्धान्तों का ही आधार लेना चाहिए। किसी विशेष भाषा के साहित्य का मूल्यांकन उसी भाषा के साहित्य के स्वरूप तथा विचारधाराओं के आधार पर हो सकता है, किसी अन्य भाषा के साहित्य के आधार पर नहीं।

रसाल जी ने हिन्दी के साहित्य के आधार पर आलोचना की 'विषय-विवेचनात्मक' नामक एक शैली की कल्पना की है, जिसमें विषय का विवेचन करके उसका निर्णय पाठकों पर छोड़ दिया जाता है। ऐसी कोई शैली हिन्दी में सर्वमान्य नहीं हुई है। यदि आलोचक, विषय का विवेचन करके निर्णय पाठकों पर छोड़ देता है, तो हिन्दी साहित्य के आधार पर आलोचना की वह कोई पृथक् शैली नहीं है, वरन् वह व्याख्यात्मक आलोचना के ही अन्तर्गत आ जाती है।

यद्यपि हिन्दी आलोचना के प्रकारों के विवेचन में प्रायः पाश्चात्य साहित्यालोचन का आधार लिया गया है, किन्तु फिर भी प्रौढ आलोचकों ने इस बात की सदैव आवश्यकता का अनुभव किया है कि हिन्दी आलोचना का स्वतन्त्र तथा व्यापक विकास होना चाहिए। रामचन्द्र शुक्ल, नन्द दुलारे वाजपेयी, डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रसाद जी आदि का विचार है कि किसी देश के साहित्य की आलोचना उस देश की संस्कृति पर आधारित होनी चाहिए, क्योंकि वह उस देश की सामूहिक-चेतना, मानसिक शील, शिष्टाचार तथा मनोभावों से सम्बद्ध है तथा सौन्दर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है। ये हिन्दी-आलोचना के लिए भारतीय रुचि-भेद, ज्ञान तथा सौन्दर्य-बोध का आधार आवश्यक समझते हैं। इन विचारों का प्रतिपादन होने पर भी आलोच्य-काल तथा उसके बाद में भी, न तो आलोचना के विवेचन में हिन्दी के साहित्य का आधार ही लिया गया, न उसके प्रकारों के चिन्तन में। आलोच्य-काल के पश्चात् भी हिन्दी साहित्य का निजी आलोचना-शास्त्र नहीं बन सका है, उसका चिन्तन अधिकांश में पाश्चात्य-चिन्ता से प्रभावित है। आलोच्य-काल के पश्चात् इस दिशा में विशेष प्रगति होने की सम्भावना दिखाई पड़ने लगी है।

काव्य-सम्प्रदायों का विकास

संस्कृत साहित्य में काव्य-सम्प्रदायों का विकास

संस्कृत साहित्य की आलोचना का सामान्यतः आठ सम्प्रदायों में विकास हुआ है। इनमें चार सम्प्रदायों का सम्बन्ध काव्य के अन्तरंग तत्त्व अर्थात् प्राणभूत तत्त्व से है तथा चार का उसके बाह्य स्वरूप अर्थात् शरीर पक्ष से है। काव्य के अन्तरंग पक्ष के सम्प्रदायों में सबसे व्यापक औचित्य सम्प्रदाय है, जिसके अन्तर्गत रस, ध्वनि तथा अनुमिति आदि अन्य अन्तरंग पक्ष के सम्प्रदाय समन्वित हो जाते हैं। औचित्य के मूलाधार पर ही ध्वनि तथा रस अवलम्बित होते हैं। औचित्य के बिना न तो रस का पूर्ण उत्कर्ष होता है न ध्वनि में गम्भीरता तथा महत्ता आती है। इसके अन्तर्गत ही रस तथा ध्वनि का समुचित विकास होता है तथा वे पूर्णत्व को प्राप्त होते हैं। इसलिए इसका महत्त्व काव्य के प्राण-तत्त्व के अन्तर्गत विशेष रूप में माना गया है।

औचित्य के पश्चात् काव्य के अन्तरंग पक्ष में रस सम्प्रदाय का विशेष महत्त्व-पूर्ण स्थान है, क्योंकि किसी भी अन्य सम्प्रदाय ने इसकी किसी प्रकार से अवहेलना नहीं की। अन्तरंग पक्ष के सभी सम्प्रदायों में इसका शीर्ष स्थान माना गया है। ध्वनि सम्प्रदाय के अनुयायी रस को काव्य की आत्मा स्वीकार करते हैं तथा उसके विरोधी आचार्य कुन्तक और महिम भट्ट भी काव्य में उसकी सत्ता का बहिष्कार नहीं करते। ध्वनि सम्प्रदाय ध्वनि के द्वारा रस की अभिव्यक्ति मानता है और अनुमिति सम्प्रदाय अनुमान या अनुमिति के द्वारा। अनुमिति सम्प्रदाय वास्तव में समस्त ध्वनि विरोधी सम्प्रदायों का उपलक्षण है, क्योंकि ध्वनि सम्प्रदाय व्यञ्जना के द्वारा रस की उत्पत्ति मानता है तथा अनुमिति सम्प्रदाय अनुमान के द्वारा। अनुमितिवाद व्यञ्जना को नहीं मानता और व्यञ्जना के सारे प्रपञ्च को अनुमान के द्वारा ही सिद्ध करता है। महिम भट्ट ने अपने 'व्यक्ति विवेक' नामक ग्रन्थ के द्वारा इसी अनुमिति का महत्त्व सम्पादित किया है।

इसी प्रकार काव्य के बाह्य स्वरूप के अन्तर्गत सबसे महत्त्वपूर्ण वक्रोक्ति सम्प्रदाय है। वक्रोक्ति, कवि के कथन का एक विशिष्ट प्रकार है। इस पर आश्रित होने वाले रीति, गुण तथा अलंकार सम्प्रदाय हैं। वक्रोक्ति की सीमा में सबसे महत्त्वपूर्ण स्थान रीति-सम्प्रदाय का है, जो वामन द्वारा विशेष रूप में प्रतिपादित हुआ था।

वामन ने रीति को काव्य की आत्मा माना था। यह रीति गुणों पर आश्रित होती है। आचार्य दण्डी ने सर्व प्रथम गुणों का विवेचन किया था। यह गुण काव्य के स्थायी धर्म माने गए और अलंकार उसके स्थायी तत्व समझे गए। इस प्रकार काव्य के बाह्य पक्ष के सम्प्रदायों में रीति के पश्चात्, महत्त्व की दृष्टि से गुण तथा अलंकार, सम्प्रदायों का स्थान आता है। काव्य के बाह्य पक्ष के ये सम्प्रदाय वक्रोक्ति पर आश्रित हैं।

संस्कृत साहित्य के इन आठों सम्प्रदायों का विकास हिन्दी साहित्य में भी किसी न किसी रूप में होता रहा है। पूर्व-आलोच्य-काल में हिन्दी की आलोचना प्रायः पूर्ववर्ती संस्कृत-आलोचना से ही प्रभावित रही तथा वस्तु और शैली दोनों प्रकार से उसके ही चरण-चिह्नों का अनुसरण करती रही।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में काव्य-सम्प्रदायों का विकास

आलोच्य-काल से पूर्व, हिन्दी में काव्य के बाह्य तथा अन्तरंग स्वरूप का विवेचन करने वाले सम्प्रदायों के विकास का निरीक्षण करने से यह ज्ञात होता है कि इस काल का सम्प्रदाय सम्बन्धी विवेचन, परम्परागत तथा प्रथानुसार एक विशिष्ट दिशा में ही चलता रहा। इसमें गम्भीर चिन्तन तथा मौलिक उद्भावनाओं का प्रायः अभाव ही रहा। जो कुछ नवीनता अथवा मौलिकता दिखाई भी पड़ती है किसी विशेष महत्त्व की नहीं है। इन आचार्यों में इतनी प्रतिभा नहीं थी कि वे नई दिशा की ओर कदम बढ़ाते या अपने युग की सीमा के पार भी अपनी दृष्टि डाल सकते। केशव दास आदि प्रसिद्ध आचार्यों की विशिष्टता भी नए तथ्यों की उद्भावना करने में इतनी नहीं है जितनी पुराने ज्ञान की व्यवस्था के साथ व्याख्या करने में है।

इन आचार्यों के विषय प्रायः एक से ही थे जिनमें रस, अलंकार, गुण, दोष, रीति, वृत्ति, ध्वनि, शब्द-शक्ति, नायिका-भेद आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। रसों में शृंगार रस का विवेचन विस्तार के साथ हुआ है। शृंगार रस के विस्तृत विवेचन के अतिरिक्त नायिका-भेद का निरूपण भी इस काल के विषय-क्षेत्र की प्रमुख विशेषता है। सम्प्रदायों में अलंकार तथा रस का विवेचन प्रमुख तथा ध्वनि, वक्रोक्ति, गुण तथा औचित्य का विवेचन गौण रहा है। शैली के विचार से इस युग में रीति-ग्रन्थ अथवा लक्षण-ग्रन्थ लिखकर लक्षणों तथा उदाहरणों की ही शैली अपनायी गई है। उदाहरणों में विभिन्न छन्दों का भी प्रयोग किया गया है। कुछ आचार्यों ने गद्य का प्रयोग करके पद्य में लिखे अपने लक्षणों की ही व्याख्या की है, कुछ ने अपने लक्षणों तथा उदाहरणों में संस्कृत के आचार्यों के अनुवाद दिए हैं तथा कुछ ने मौलिक रूप में लक्षण तथा उदाहरण दिए हैं।

हिन्दी के इन आचार्यों ने संस्कृत के अतिरिक्त, पूर्ववर्ती हिन्दी आचार्यों का भी अनुसरण किया है। यह साहित्य विशेष रूप में राजदरबारों के आश्रय में रचा गया है तथा उस समय की बौद्धिक भावना की विशिष्टता का सूचक है। इस युग

में उनी कवि को मान मिल सकता था जो कवित्व के साथ आचार्यत्व का भी प्रदर्शन करके एक आद्य लक्षण-ग्रन्थ लिख सके। इनमें भारतीय काव्य-सम्प्रदायों के विकास में योग देने वाले कवि दो प्रकार के हैं, रीतिबद्ध तथा रीति-मुक्त। रीतिबद्ध कवियों ने तो रीति-ग्रन्थ लिखकर सम्प्रदायों के विकास में योग दिया है तथा रीति-मुक्त कवियों ने रीति-ग्रन्थ न लिखकर भी विभिन्न सम्प्रदायों के सिद्धान्तों का व्यवहार रूप में ग्रन्थिक प्रयोग करके, उन्हें मान्यता दी है।

आलोच्य-काल में हिन्दी में काव्य सम्प्रदायों का विकास

आलोच्य-काल के पूर्व से ही अंग्रेजी राज्य के विस्तार के साथ जन्म जाने तथा पाश्चात्य साहित्य के सम्पर्क में आने के कारण हिन्दी में भी नई रूचि, नए आदर्श, नए प्रश्न तथा नए सिद्धान्त सामने आने लगे थे। प्राचीन काव्य-सम्प्रदायों का विकास तो इस काल में भी हुआ पर धीरे-धीरे उन सम्प्रदायों के भाव तथा कला पक्ष दोनों पर ही नया-प्रभाव पड़ने लगा। हम यहाँ यही अध्ययन करेंगे कि किस प्रकार इन सम्प्रदायों के विकास में प्राचीनता तथा नवीनता का सम्मिश्रण हुआ है और पाश्चात्य आलोचना की धाराओं से सजीवन पाकर इनमें कौन-कौन-से तत्व विद्यमान हुए हैं तथा कौन-कौन-से समय के चरणों के नीचे दबकर नष्ट हो गए हैं।

आधुनिक युग बौद्धिकता तथा विज्ञान का युग है। इस युग के इन दो तत्वों ने विद्य साहित्य में आमूल परिवर्तन उपस्थित किए हैं। गद्य के अधिकाधिक प्रयोग तथा छापे-पाने के आविष्कार ने काव्य सम्बन्धी चिन्तन को नवीन शैली, स्पष्टता तथा विस्तार प्रदान किया है। पुरानी रूढ़ि के प्रति प्रतिक्रिया उत्पन्न होने पर भी उसमें निहित वे भारतीय तत्त्व भी अपना लिए गए, जो समय की कसौटी पर उपादेय सिद्ध हुए और विद्य के समृद्ध साहित्य के सम्मुख अपनी विशिष्टता प्रमाणित कर गये। धर्म के क्षेत्र में जिस प्रकार राजा राम मोहन राय तथा स्वामी दयानन्द सरस्वती जगत् नवीन तथा प्राचीन का समन्वय होकर युगानुकूल धर्म की स्थापना हुई, उसी प्रकार राज्य-शासन के क्षेत्र में भी आचार्यों ने नवीन तथा प्राचीन का सम्मिश्रण करके राज्य-शासन के सम्प्रदायों को युगानुकूल रूप में अपनाया, उसमें परिष्कार किए, उनकी व्याख्या की तथा उनका पाश्चात्य-साहित्य से तुलनात्मक अध्ययन करके यथावश्यक मूल्य-निर्धारण किया। ये सम्प्रदाय नवयुग की प्रखर बुद्धि की कसौटी पर बगल न रह गये। आलोच्य-काल के पश्चात् भी पाश्चात्य सिद्धान्तों के साथ-साथ तुलनात्मक रूप में नया प्रौढ़ धर्म ने इन सम्प्रदायों का विकास हो रहा है। इस दिशा में गम्य करने वाले नन्द दुनारे बाजपेयी, डॉ० नरेन्द्र बलदेव उपाध्याय, गुलाबराय आदि विद्वान प्रमुख रूप में उल्लेखनीय हैं।

आलोच्य-काल ने विभिन्न सम्प्रदायों के विकास में योग देने वाले, दो प्रकार के आलोचक हैं। एक तो पूर्णतया रीति की शैली को अपनाकर रीति-ग्रन्थ लिखने वाले, दूसरे आधुनिक आलोचक, जिन्होंने रीति-ग्रन्थ न लिखकर आधुनिक शैली की

सैद्धान्तिक आलोचना के अन्तर्गत इन सम्प्रदायो के विभिन्न सिद्धान्तो का स्वतन्त्र रूप से विवेचन किया है। प्रत्येक सम्प्रदाय के विकास मे रीतिकार आलोचको के उपरान्त आधुनिक आलोचको का वर्णन किया गया है।

इस काल के रीतिकार-आलोचको द्वारा भी प्रायः दो प्रकार के ग्रन्थ इन सम्प्रदायो के विकास स्वरूप लिखे गए, एक तो पुरानी परम्परा का निर्वाह करने वाले तथा दूसरे पुरानी परम्परा मे युगानुकूल परिवर्तन उपस्थित करने वाले। पुरानी परम्परा के ग्रन्थो मे तो कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है किन्तु नवीन विशेषताएँ लेकर चलने वाले ग्रन्थो मे अधिकाधिक गद्य का प्रयोग, लक्षणो, व्याख्याओ तथा विवेचनो मे किया गया है। उदाहरण, ब्रजभाषा अथवा खड़ी बोली मे दिए गए हैं। गद्य के विवेचन मे अधिकाधिक खड़ी बोली का प्रयोग हुआ है। इन आलोचको ने संस्कृत के आचार्य मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ तथा हिन्दी के केशवदास, भिखारी दास, देव आदि का आधार अपेक्षाकृत अधिक लिया है। यह आधार लक्षणो तथा उदाहरणो दोनो मे ही लिया गया है। नवीन युग के प्रभाव-स्वरूप उदाहरणो मे शृंगारिकता के स्थान पर देश-प्रेम, राष्ट्रीयता, जातीयता आदि की भावनाएँ अपनायी गई हैं। नायक-नायिकाओ के वर्णन मे भी नई-नई नायिकाओ की कल्पना, शृंगार के अतिरिक्त, राष्ट्रीयता के आधार पर भी की गई है। अंग्रेजी साहित्य के काव्य-शास्त्र से भी स्थान-स्थान पर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इन ग्रन्थो मे काव्य के रस की अपेक्षा काव्य-शास्त्र की व्याख्या का उद्देश्य अधिक निहित है। इन रीतिकारो ने विभिन्न सम्प्रदायो अथवा सिद्धान्तो की व्याख्या, सैद्धान्तिक रूप में ही की है तथा इनका काव्य मे व्यावहारिक प्रयोग नहीं किया है। इनका आलोचना के व्यवहार-पक्ष से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं है। आधुनिक प्रभाव के कारण इनके लक्षण पूर्ववर्ती आचार्यों से अधिक स्पष्ट तथा पूर्ण है, विवेचन अधिक गम्भीर तथा वैज्ञानिक है और उदाहरण अधिक समुचित है।

इन आधुनिक रीतिकारो के ग्रन्थो के दो प्रकार के स्वरूप हैं, एक तो विशिष्ट सम्प्रदायो से सम्बन्ध रखने वाले तथा दूसरे सभी काव्यागो का विवेचन करने वाले। विशेष सम्प्रदायो से ही सम्बन्ध रखने वाले ग्रन्थो मे अलंकार तथा रस पर अधिक ग्रन्थ लिखे गए हैं। इस युग मे प्राचीन रीति-ग्रन्थो की भी अधिक खोज हुई, जिससे इन रीतिकारो को पर्याप्त सामग्री का आधार मिला। आधुनिक शिक्षा मे इन ग्रन्थो की उपादेयता ने भी इन रचयिताओ का दृष्टिकोण बदल दिया। प्राचीन काव्य शास्त्र के अध्ययन के लिए इनमे से कुछ ग्रन्थ विशेष उपादेय सिद्ध हुए। सभी काव्यागो का विवेचन करने वाले ग्रन्थो मे प्रायः विभिन्न सम्प्रदायो के अतिरिक्त नायक-नायिका भेद आदि का वर्णन भी हुआ है। इनकी विशेषताएँ सामान्यतः पहले ग्रन्थो की भाँति ही हैं। पुरानी परम्परा मे युगानुकूल परिवर्तन करने वाले लेखको मे डा० रामशंकर शुक्ल 'रसाल', गुलावराय, हरिऔध का नाम उल्लेखनीय है। केवल रीतिकालीन

पम्परा का निर्वाह करने वालों में लछिराम, कविराज मुरारीदान, सेठ कन्हैयालाल पोद्दार, प्रजुन दाग बेटिया, जगन्नाथ प्रसाद भानु, आदि प्रमुख हैं।

आधुनिक आलोचकों में सम्प्रदायों के विकास में योग देने वालों में प्रमुख मिश्रबन्धु, महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दरदास, नन्द दुलारे वाजपेयी, विन्चनाथ प्रसाद मिश्र, लक्ष्मीनारायण सुधाशु, गुलाबराय, डॉ० नगेन्द्र आदि विद्वान् प्रमुखा हैं। उन आलोचकों का काव्य-शास्त्र के प्रति नवीन दृष्टिकोण है। उनका माननिक वातावरण नवीन था, जिसके कारण यह परम्परा प्राप्त सिद्धान्तों को भी विद्वत् साहित्य के विकसित तथा उत्तरोत्तर समृद्ध होने वाले साहित्य के पुरातन तथा नवीन सिद्धान्तों के प्रकाश में देख सके। इनकी आलोचना के मान-दण्ड युगानु-युगीन हैं, जो उन युग के बौद्धिक विस्तार, भावात्मक गम्भीरता तथा काल्पनिक ऊँचाई के प्रतीक आधार पर निर्मित हुए हैं। इनके सिद्धान्त इस युग के रचनात्मक साहित्य का आधार लेकर तथा इनके प्रतिपल परिवर्तित स्वरूप के श्वासों से सजीवन प्राप्त करने लगे हुए हैं। यही इनका पुरातन रुढ़िवादी रीतिकारों से स्पष्ट अन्तर है।

इनके द्वारा हिन्दी के आलोचनात्मक साहित्य में पहली बार सैद्धान्तिक आलोचना का रचनात्मक साहित्य से अन्तर मिटाना प्रारम्भ हुआ है। पूर्ववर्ती आचार्यों के ग्रन्थ गन्धर्व के रचनात्मक तथा आलोचनात्मक साहित्य में ही सम्बद्ध थे। केवल गरीब-गरीब हिन्दी की प्रशंसा का ध्यान करके कुछ नवीन विचारों का समावेश हो जाता था। किन्तु इस युग के आलोचकों ने हिन्दी के नवीन साहित्य के व्यापक सदर्भ में सम्प्रदायों के सिद्धान्तों का पुनराख्यान किया है। हिन्दी काव्य की विभिन्न विचारधाराओं तथा धाराओं के अनुयायियों ने सम्प्रदायों का चिन्तन अपने विशिष्ट दृष्टिकोण से करके, उनमें तत्वों का गहराई निरूपण किया है। इस प्रकार यह स्पष्ट परिलक्षित होता है कि पूर्ण व्यापकवादी, प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी लेखकों तथा कवियों ने इन्हें अपने सिद्धान्तों तथा तथा आदर्शों के प्रकाश में पक्ष कर, इनके स्वरूप के विभिन्न तत्वों का विश्लेषण किया है। अतार्किकों के चिन्तन से बने-सबरे सम्प्रदायों के बौद्धिक क्षितिजों को नवयुग की इन व्यापक चेतना से विस्तार प्राप्त हुआ है।

इन नवीन आलोचकों में से किसी ने भी इन सम्प्रदायों के विकास पर कोई ग्रन्थ विशेष नहीं लिखी। इनका सम्प्रदाय चिन्तन उनकी सैद्धान्तिक या व्यावहारिक आलोचनाओं के अन्तर्गत ही मिलता है। इनकी आलोचनाएँ इनके विभिन्न ग्रन्थों तथा लेखों में फैली हुई मिलती हैं। इन्होंने आलोचना के क्षेत्र से पद्य का निर्वासन ही नहीं कर दिया बल्कि गद्य को गहनतम वैज्ञानिक विचारों की अभिव्यक्ति का माध्यम भी बना दिया है। उनका इन सम्प्रदायों के प्रति दृष्टिकोण, पाश्चात्य देशों के नवीन वादों, काव्य के नवीन सिद्धान्तों, नवीन दर्शनों, तथा आलोचना की नवीन पद्धतियों, ने विशेष प्रभावित हुआ है। इन्होंने इस विवेचन में मनोविज्ञान-शास्त्र का सहायक आधार लिया है, जिससे इनका विवेचन पूर्णतया वैज्ञानिक तथा बौद्धिक हो गया है।

हिन्दी में इन आठों सम्प्रदायों के विकास का अध्ययन, इनके दोनों वर्गों, अर्थात् काव्य के बाह्य-उपकरण तथा स्वरूप का विवेचन करने वाले सम्प्रदायों तथा अन्तरंग अथवा प्राणभूत तत्व का विवेचन करने वाले सम्प्रदायों को पृथक्-पृथक् लेकर किया गया है। इनमें भी पहले काव्य के बाह्य-उपकरण का विवेचन करने वाले, अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति सम्प्रदायों का विवेचन प्रस्तुत किया जाता है।

काव्य के बाह्य-उपकरण तथा स्वरूप का विवेचन करने वाले सम्प्रदाय अलंकार सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में अलंकार सम्प्रदाय का विकास

संस्कृत साहित्य में अलंकारों का उद्गम भी रस की भाँति वेदों से माना जाता है। रुद्रदामन के शिला लेख से यह ज्ञात होता है कि ईसा की दूसरी शताब्दी में साहित्य का अलंकृत होना अनिवार्य माना जाने लगा था। इसके पश्चात् भरत के 'नाट्य शास्त्र' के १७वें अध्याय में ३६ लक्षणों का उल्लेख मिलता है, जिसका समावेश नाट्य-काव्य में होना विधेय बताया गया है। इन लक्षणों में से हेतु, लेश, आशी आदि कुछ लक्षण बाद में दण्डी द्वारा अलंकार रूप में अपनाए गए। इनके 'भूषण' नामक प्रथम लक्षण में ही गुणों तथा अलंकारों के बीज थे। भरत ने 'नाट्य शास्त्र' में उपमा, रूपक, दीपक तथा यमक, चार अलंकारों का उल्लेख किया है।

भरत के पश्चात् भामह ने अलंकारों का क्रमबद्ध तथा वैज्ञानिक विवेचन किया। इनके अनुसार अलंकार काव्य का प्राण है और अलंकार का प्राण वक्रोक्ति है। इन्होंने रस तथा भाव का स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं माना है तथा उसे प्रेयस, रसवत्, ऊर्जस्वित् और समाहित अलंकारों में ही समाविष्ट किया है।^१ इनके अनुसार शब्द तथा अर्थ का नाम अलंकार है।^२ इन्होंने ३८ अलंकारों का वर्णन भी किया है। दण्डी ने अलंकारों को काव्य की शोभा करने वाले धर्म माना है (काव्य शोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते—काव्यादर्श २/१)। ये वक्रोक्ति की अपेक्षा अतिशय को अलंकारों का प्राण मानते हैं।^३ इनका अतिशयोक्ति से तात्पर्य अतिशय-उक्ति या लोकोत्तर-चमत्कार से है। इनके विचार से अलंकार काव्य के शाश्वत धर्म हैं। ये भी भामह के समान अलंकारों तथा गुणों में कोई भेद नहीं मानते।^४ ये नाटक के ६४ अंकों, वृत्तियों के १६ अंकों तथा नाट्य शास्त्र के ३६ लक्षणों को अलंकार के अन्तर्गत मानते हैं।

१ संपासवर्त्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते।

यत्नोऽस्या कविना कार्यः को अलंकारोऽनयाविना। काव्यालंकार २।८५

२ वक्राऽभिधेय शब्दोक्तिरिष्टा वाचामलंकृति ॥ भामह-काव्यालंकार १।३६।

३ अलंकारान्तराणामप्येकमाहु परायणम्।

वागीशमहितामुक्तिमिमांशियाह्वयाम् ॥ काव्यादर्श २/२२०।

४ देखिए 'हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोइटिक्स,' ले०—पी० बी० कारो

(सन् १९२३), पृ० ३७५ ८

दण्डी के पश्चात् उद्भट ने भामह के सिद्धान्तों की गम्भीर व्याख्या की तथा अलंकारों की सख्या ३८ से ४१ तक पहुँचा दी। इन्होंने दृष्टान्त, काव्यलिङ्ग और पुनरुक्तवदाभास नामक अलंकारों की कल्पना की तथा अनुप्रास के भेदों की वृद्धि की। इन्होंने श्लेष के दो भेद, शब्द-श्लेष तथा अर्थ-श्लेष और उपमा के अनेक भेद किए। वामन ने अलंकारों को काव्य के नित्य धर्म के रूप में स्वीकार किया। उनके विचार में गुण काव्य की शोभा करने वाले धर्म हैं तथा अलंकार काव्य में उत्कर्ष प्रदान करने वाले। इन्होंने 'औपम्य' को समस्त अलंकारों का मूल माना है।

अलंकार सम्प्रदाय में रुद्रट का विशिष्ट स्थान है। इन्होंने वैज्ञानिक रूप में अलंकारों का चार प्रकार का वर्गीकरण किया है, वास्तव, औपम्य, अतिशय और श्लेष। ये काव्य में रस-सिद्धान्त के प्रयोग को विधेय मानते हुए भी अलंकारों के विभिन्न महत्त्व को स्वीकार करते हैं। इन्होंने अर्थालंकारों की सख्या ५० तथा शब्दालंकारों की ५ मानी है। इनके अलंकारों के लक्षण भामह, दण्डी, उद्भट से भी अधिक शुद्ध तथा वैज्ञानिक हैं। इनके नवीन अलंकार, मत, साम्य एवं पिहित हैं।

रुद्रट के पश्चात् ध्वनि-सम्प्रदाय का उदय होने पर अलंकारों का पूर्ववत् महत्त्व नहीं रहा। वे स्वयं सिद्ध न रहकर रस-ध्वनि के साधन मात्र रह गए। वे न तो काव्य के अनिवार्य अंग ही रहे और न स्वतन्त्र महत्त्व के अधिकारी ही। उनका महत्त्व रस तथा ध्वनि के उत्कर्षक के रूप में ही रह गया। जिस काव्य में शब्द-चित्र अर्थात् वाच्य-चित्र रूप अलंकार ही हो वह अधम माना गया है।

भोज ने शब्दालंकार, अर्थालंकार तथा उभयालंकार नामक अलंकारों के तीन प्रकार माने तथा उपमा, रूपक, अपन्हुति को शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों ही वर्गों में माना। आचार्य मम्मट ने यद्यपि 'ध्वन्यालोक' का अनुकरण किया तथापि उन्होंने वाच्य को शब्दालंकार माना है। उनके विचार से जो धर्म काव्य के अंगों, शब्द तथा अर्थ के द्वारा कभी-कभी उपस्थित रहने वाले रस का उपकार करते हैं वे धर्म, भाव आदि के समान काव्य शरीर की शोभा बढ़ाने वाले अलंकार कहलाते हैं तथा उनके अनुप्रास, उपमा आदि अनेक भेद होते हैं।^१ इनके विचार से अलंकार काव्य के प्राग्व्य धर्म हैं। इन्होंने ८ शब्दालंकार तथा ६२ अर्थालंकार माने हैं तथा पाँच नवीन प्रनकार, अतद्गुण, माला, दीपक, विनोक्ति, सामान्य और सम की भी कल्पना की है। आचार्य रघुपति ने रुद्रट के वर्गीकरण को अपूर्ण मानकर अलंकारों के ६ भेद किए : (१) नाट्य-धर्म, (२) विरोध-धर्म, (३) शृङ्खलाबद्ध, (४) न्याय-मूल, (५) गूढार्थ-प्रतीतिमूल, तथा (६) शक्ति। इनके चार नए अलंकार, विकल्प, उल्लेख, काव्यार्थपत्ति तथा विचित्र हैं। वाग्भट्ट प्रथम ने पिछले अलंकारों में से केवल ४ शब्दालंकार तथा ३५ अर्थालंकारों का वर्णन किया है।

१ उपकुर्वन्ति त सन्त ये अंगद्वारेण जातुचित् ।

हारादिवदलकारास्ते अनुप्रासोपमादयः ॥

काव्य प्रकाश ८।६७ ।

जयदेव ने अलकारो को विशेष मान्यता दी । उनका कथन है कि जो काव्य को अलकार विहीन अगीकार करते हैं वे यह क्यों नहीं मानते कि अग्नि उष्णता रहित होती है ।^१ ध्वनि सम्प्रदाय की स्थापना के बाद अलकार का महत्त्व काव्य में गौण होता गया । परवर्ती आचार्यों ने अलकारो के विवेचन में कोई नवीनता नहीं प्रस्तुत की । वे पूर्ववर्ती आचार्यों के मतों की व्याख्या मात्र ही करते रहे । जयदेव, विद्याधर, अम्पय दीक्षित आदि ने अलकार सम्प्रदाय के महत्त्व को पुनर्जाग्रत करने के प्रयत्न किए । विश्वनाथ के विचार से अलकार केवल शब्द और अर्थ के वे अस्थिर धर्म हैं, जो शोभा की वृद्धि करने वाले हैं, रसादि का उपकार करने वाले हैं तथा जो अगद (आभूषण) आदि की भाँति अलकार कहलाते हैं ।^२ इन्होंने ६० अलकारों का वर्णन किया है । अम्पय दीक्षित ने १२० अलकारों का वर्णन किया है । पंडित राज के 'रस गंगाधर' में उत्तरालकार तक ७० अर्थालकारों का वर्णन मिलता है ।

इस प्रकार ध्वनि सम्प्रदाय के पश्चात् अलकारों का महत्त्व कम हो गया । संस्कृत के परवर्ती आचार्यों ने प्रायः अपने पूर्ववर्ती आचार्यों तथा उनके ग्रन्थों के आधार पर अपना अलकार विवेचन करना आरम्भ कर दिया था । इस प्रकार धीरे-धीरे अलकार सम्प्रदाय के अन्तर्गत चिन्तन का अपेक्षाकृत अभाव तथा रूढ़िवादिता के चिह्न दिखाई पड़ने लगे । किसी-किसी आचार्य में कोई मौलिक उद्भावना भी दीखती है । अलकार विवेचन की इसी प्रवृत्ति का सूत्र हिन्दी के आचार्यों ने पकड़ा । कुछ विद्वानों का यह विचार अमूर्ण है कि हिन्दी के आचार्यों में रूढ़िवादिता तथा मौलिक चिन्तन के अभाव की प्रवृत्ति रही और संस्कृत में सदैव ही मौलिक चिन्तन के आधार पर इस सम्प्रदाय का विकास होता गया ।^३ वास्तव में संस्कृत साहित्य के परवर्ती आचार्यों में से अधिकांश में, न मौलिक चिन्तन की ही प्रवृत्ति थी न अलकार सम्प्रदाय का स्वतन्त्र विकास करने की । वे रूढ़िवादी हो गए थे । उनकी यही परम्परा रीतिकाल के हिन्दी आचार्यों को मिली, जिनके आधार पर ही उन्होंने इस सम्प्रदाय का विषय-स्थापन, शैली-निरूपण, वर्गीकरण, लक्षणों का वर्णन आदि किया ।

१ 'अगीकरोति य' काव्य शब्दार्थाविनलकृती ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलकृती ॥ चन्द्रालोक १/८ ।

२ शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मा शोभातिशायिनः ।

रसादीनुपक्रुर्वन्तोऽलकारास्ते अगदादिवत् । साहित्य दर्पण १०।१ ।

३ 'उनकी इस मनोवृत्ति के कारण हिन्दी साहित्य के इतिहास में एक विचित्र संयोग घटित हुआ । संस्कृत साहित्य-शास्त्र के विकास-क्रम की एक सक्षिप्त उद्धरण हो गई'—'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—रामचन्द्र शुक्ल, (सम्बत १९१६), पृ० २५८-२५९ ।

पूर्व आलोच्य-काल में हिन्दी में अलंकार-सम्प्रदाय का विकास

हिन्दी में यद्यपि केशव से पूर्व भी अलंकार पर ग्रन्थ रचे गए तथा रचनात्मक साहित्य में अलंकारों का विशेष महत्त्व माना जाता रहा किन्तु शास्त्रीय रूप में अलंकारों को महत्त्व प्रतिपादन करने का श्रेय केशव को ही है। उनका विचार है कि कविता सुजाति, सुलक्षण सहित, सुन्दर वर्णनो से युक्त, रसपूर्ण तथा सुन्दर वृत्तों से युक्त होने पर भी अलंकार के अभाव में सुशोभित नहीं होती।^१ उन्होंने अलंकार तथा अलंकार्य का कोई भेद न मानकर वर्य-विषय को भी अलंकार के अन्तर्गत माना है। उन्होंने सामान्य तथा विशिष्ट दो प्रकार के अलंकार माने हैं तथा शब्द और अर्थ के आधार पर अलंकारों का वर्गीकरण नहीं किया है। उन्होंने शब्द और अर्थ के कुल ३७ अलंकारों का वर्णन किया है। उनके अलंकारों के वर्गों, भेदों तथा लक्षणों से उनके मौलिक चिन्तन का पता लगता है। -

केशव काव्य के रस तथा ध्वनि तत्व का कही विरोध नहीं करते हैं। फिर भी रामचन्द्रिका में अलंकारों के बाहुल्य तथा चमत्कार की प्रवृत्ति के कारण और आनन्द-वर्द्धन, मम्मट तथा विश्वनाथ के मतों को छोड़कर दण्डी, राजानक रय्यक आदि आचार्यों के ग्रन्थों का आधार ग्रहण करने के कारण, यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि उनकी प्रवृत्ति अलंकार को विशेष महत्त्व देने की थी। उनकी 'कवि-प्रिया' में अलंकारों का महत्त्व प्रतिपादित हुआ है तथा 'रसिक-प्रिया' में शृंगार रस की प्रधानता है। उन्होंने अपने ग्रन्थों में किसी भी मत का खण्डन नहीं किया है तथा केवल कवि-रीति का निरूपण मात्र किया है। केशव का लक्ष्य क्योंकि काव्यागो का विवेचन करना नहीं था, इसलिए उनके लक्षणों, उदाहरणों तथा भेदों के निरूपण में कही अव्याप्ति तथा कही अतिव्याप्ति दोष आ गया है।

केशव की 'कवि-प्रिया' के पश्चात् अलंकार सम्बन्धी विशेष महत्त्व का ग्रन्थ 'भाषा भूषण' है जो 'चन्द्रालोक' के आधार पर लिखा गया है। इसमें एक ही दोहे में पूर्वाद्ध में अलंकार का लक्षण तथा उत्तराद्ध में उदाहरण, सरल तथा सुबोध भाषा में दिया गया है। इसमें शब्दालंकारों की अपेक्षा अर्थालंकारों का प्राधान्य है। इसमें चार शब्दालंकारों तथा सौ अर्थालंकारों का वर्णन किया गया है।

भतिराम ने अलंकार-निरूपण में 'कुवलयानन्द' की शैली का अनुसरण किया है। उनकी अलंकारों की परिभाषा यह है।

“रस अर्थन ते भिन्न जो, शब्द अर्थ के माहि।

चमत्कार भूषण सरिस, भूषण मानत तांहि ॥”

१ यद्यपि सुजाति, सुलक्षणी, सुवरन, सरस, सुवृत्त

भूषण विन न विराजई, कविता, बनिता, मित ॥ 'कवि-प्रिया', पृ० २४

(सन् १६२४), प्र० लखनऊ।

भूपण ने भी 'कुवलयानन्द' की शैली अपनायी है तथा दोहो में अलंकारों के लक्षण देकर विभिन्न छन्दों में उनके उदाहरण दिए हैं। उन्होंने वामन की भाँति उपमा को सब अलंकारों में महत्त्व दिया है। उन्होंने ९५ अलंकारों का वर्णन किया है। देव, रस तथा ध्वनि सिद्धान्त के अनुयायी हैं किन्तु उन्होंने काव्य-शास्त्र के सभी अंगों का विवेचन किया है। उन्होंने ३९ अलंकार माने हैं तथा शेष को इन्हीं का भेद मान लिया है। केशव की भाँति उन्होंने भी अर्थहीन अलंकारों को मृतक या प्रेत काव्य कहा है (मृत काव्य बिन अर्थ के, कठिन अर्थ को प्रेत)। उनके विपरीत ये अलंकारों में उपमा और स्वाभावोक्ति को मुख्य मानते हैं।

भिखारी दास ने अपने ग्रन्थ 'काव्य-निर्णय' में १०० अर्थालंकारों तथा १२ प्रमाणालंकारों का वर्णन किया है। इनका अलंकार निरूपण 'कवि-प्रिया' और 'भाषा भूषण' दोनों ग्रन्थों से विस्तृत तथा प्रौढ़ है। इन्होंने अलंकारों को वाच्य तथा व्यंग्य दोनों प्रकार का ही माना है तथा उनका व्यवस्थित रूप में विभाजन किया है। इन्होंने भी केशव की भाँति ३७ अलंकारों का वर्णन किया है यद्यपि उनके भेदोपभेदों को मिलाकर उनकी संख्या बढ़ जाती है। इन्होंने तुक का विवेचन मौलिक रूप में करके उसे अनुप्रास से पृथक् माना है। तुक हिन्दी काव्य में निजी वस्तु है, इस लिए इन्होंने इसका सागोपाग वर्णन किया है। काव्य में ध्वनि तथा व्यंग्य को प्रधानता देने पर भी इन्होंने अलंकारों का विशेष महत्त्व माना है।

आलोच्य-काल के पूर्व हिन्दी के आचार्यों ने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के ग्रन्थों के आधार पर अलंकारों का विवेचन किया है। अनुकरण के प्रधान ग्रन्थ, चन्द्रालोक, काव्यप्रकाश, कुवलयानन्द आदि रहे हैं। यद्यपि इनके लक्षणों में प्रायः, कहीं अव्याप्ति तथा अतिव्याप्ति दोष आ गया है तथापि इनकी मौलिकता का परिचय इनके द्वारा की गई नए-नए अलंकारों की उद्भावना, लक्षणों, भेदोपभेद-निर्णय, वर्गीकरण तथा संख्या के विचार में प्राप्त होता है। संस्कृत के आचार्यों की भाँति अलंकारों के मूल में कुछ विशिष्ट अलंकारों को मानने की इनकी भी प्रवृत्ति रही है किन्तु इस विषय में इन्होंने कोई मौलिक विचार प्रस्तुत नहीं किया है। इन्होंने संस्कृत आचार्यों के प्रसिद्ध ग्रन्थों की शैलियों को ही अपनाया तथा कोई विशिष्ट प्रकार की निजी मौलिक शैली का सूत्रपात नहीं किया। अलंकारों का विवेचन करने वाले इन आचार्यों के तीन प्रकार के ग्रन्थ हैं, पहले लक्षणों तथा उदाहरणों की शैली में लिखे गए ग्रन्थ, जिनका उद्देश्य अलंकारों का विवेचन करना था। दूसरे सभी काव्यांगों के विवेचन के साथ अलंकारों का वर्णन करने वाले ग्रन्थ तथा तीसरे अलंकारों का प्रत्यक्ष विवेचन न करके अपनी काव्य-शैली के द्वारा अलंकारों का महत्त्व-प्रदर्शन करने वाले ग्रन्थ जैसे रहीम, बिहारी तथा भूपण के। इन्होंने हिन्दी के पूर्ववर्ती आचार्यों के ग्रन्थों का भी अनुकरण किया है तथा कहीं-कहीं उनसे अपनी सहमति या असहमति प्रकट की है। इन्होंने कहीं-कहीं मौलिक विचार भी प्रस्तुत किए हैं। इस प्रकार इनका

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

मिश्र जी क्रोचे की भांति अलंकारों को काव्य में शोभा उत्पन्न करने के लिए अभिव्यञ्जना से चिपकी हुई वस्तु मात्र नहीं मानते। अभिव्यञ्जना या उक्ति में अलंकार चिपक ही कैसे सकता है? शुक्ल जी की भांति उनका विचार है कि यदि बाहर से चिपका हुआ रह जाए तो वह सदा उक्ति से अपनी पृथक् सत्ता बनाए रहेगा और यदि भीतर से उसका चिपकना माना जाए तो वह उक्ति का अंग ही होगा। वे वामन की भांति अलंकारों को काव्य का अविच्छेद तत्त्व तथा नित्य धर्म मानते हैं।

लक्ष्मी नारायण 'सुधांशु'

'सुधांशु' जी ने 'काव्य में अभिव्यञ्जनावान्त' नामक ग्रन्थ में 'अलंकार' शीर्षक के अन्तर्गत अलंकार पर कुछ संस्कृत आचार्यों के मत देकर अलंकारों की संख्या तथा परिभाषा का विवेचन किया है। उन्होंने अलंकार सम्प्रदाय के प्रमुख विषयों का आधुनिक दृष्टिकोण से विश्लेषण तथा विवेचन किया है। काव्य के बाह्य पक्ष के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है "भारतीय साहित्य-शास्त्रियों ने काव्य-वस्तु की प्रकृति पर विचार न कर एक प्रधान विषय की अवहेलना की है। उसकी सारी प्रतिभा काव्य-वस्तु के विधान में ही खर्च हुई है।" 'सुधांशु' जी का यह विचार उपयुक्त नहीं है। उन्होंने काव्य-वस्तु का तात्पर्य स्पष्ट नहीं किया। यदि काव्य-वस्तु से तात्पर्य काव्य के विषय पक्ष से है तो रस, ध्वनि, औचित्य आदि सम्प्रदायों ने काव्य-वस्तु का विवेचन काव्य-वस्तु के विधान के सम्प्रदाय, अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति आदि से कम नहीं किया, जिसके परिणाम स्वरूप काव्य-वस्तु-विधान के सम्प्रदाय, काव्य-वस्तु के सम्प्रदाय के ही अन्तर्गत आ गए। हां, प्रारम्भ में काव्य-वस्तु के विधान का विवेचन अधिक रहा। उत्तर-ध्वनि-काल में इसके विपरीत कम रहा। फिर तो काव्य-वस्तु का उसके विधान के साथ साध्य-साधक सम्बन्ध ही माना जाने लगा।

इसी प्रकार इनका दूसरा विचार भी समुचित प्रतीत नहीं होता कि "जो अलंकार पहले काव्य की शोभा के लिए साधन रूप से प्रयुक्त होते थे, वे ही परम्परा चल पढ़ने के कारण काव्य के साध्य बन गए।" यह बात संस्कृत के कुछ अलंकार-वादी आचार्यों तथा हिन्दी के कुछ रीतिकालीन कवियों के लिए तो ठीक है भी, पर संस्कृत साहित्य के उत्तर-ध्वनि-काल में तो प्रायः अलंकार ध्वनि तथा रस के साधन मात्र ही बन गये थे, स्वयं साध्य नहीं रहे थे। वे काव्य के नित्य धर्म न रहकर अस्थिरधर्म हो गए थे। हिन्दी में भी द्विवेदी काल के पश्चात् प्रायः ऐसा ही रहा।

१. 'काव्य में अभिव्यञ्जनावान्त' (तृतीय संस्करण), पृ० ७।

२. वही

पृष्ठ ८।

गन्धालकार है, अनुप्रास तथा चित्र । उनके अलकार निरूपण का आधार केशव की ही भांति 'चन्द्रालोक' है । उनके अविशेष लक्षण और उदाहरण प्रायः स्पष्ट हैं । कही-कही वे अशुद्ध हो गए हैं, जैसे तद्रूप का उदाहरण व्यतिरेक का उदाहरण बन गया है ।^१ उन्होंने अपने पूर्ववर्ती रीतिकारों से अधिक अलकारों का निरूपण किया है । रीतिकाल के अन्तिम आलकारिकों के ग्रन्थों में उनके ग्रन्थ का उल्लेखनीय स्थान है ।

कविराजा मुरारीदान

मुरारीदान जी का 'जसवन्त जसो भूषण' आधुनिक अलकार-ग्रन्थों में विशिष्ट स्थान रखता है । इन्होंने इस ग्रन्थ की रचना में अग्निपुराण, नाट्य-शास्त्र, चिन्ता-मणिकोप, चन्द्रालोक आदि ग्रन्थों का आधार लिया है, काव्य-प्रकाश, रस-गंगाधर आदि का नहीं । इसलिए अन्य रीतिकालीन ग्रन्थों में दिए हुए लक्षणों से इनके लक्षणों में कुछ अन्तर है । इन्होंने भाषा के कवियों में से विहारी, जसवन्तसिंह, मनिराम, केशव आदि का आधार लिया है ।

कविराजा ने अपने ग्रन्थ में अन्य आचार्यों से किसी न किसी प्रकार की नवीनता का समावेश करने का प्रयत्न किया है । वे पुराने ग्रन्थों के पिष्टपेषण से बचकर कोई नवीन युक्ति निकालने के फलस्वरूप अलकारों के नामार्थ में ही लक्षण ढूँढने में सलग्न हो गए हैं ।^२ उन्होंने लिखा है कि "अलकारों के नामार्थ में ही लक्षण है, किन्तु इस रहस्य को प्राचीनाचार्यों ने नहीं समझा । प्राचीनाचार्यों को नामार्थ का ज्ञान होता तो वे लक्षण क्यों लिखते ?"^३ इस आधार पर उन्होंने प्राचीन आचार्यों के लक्षणों पर आक्षेप किए हैं तथा अलकारों के लक्षण तथा व्याख्या, उनकी व्युत्पत्ति के आधार पर निकाली है ।

अलकारों के नामार्थ के आधार पर उनके लक्षण, पूर्ण तथा स्पष्ट नहीं हो सके हैं । उनके इस सिद्धान्त के व्यवहार में अतिव्याप्ति तथा अव्याप्ति दोष का आ जाना स्वाभाविक है । वे स्वयं इस सिद्धान्त का पूर्ण पालन नहीं कर सके हैं तथा नामों की व्युत्पत्ति के अतिरिक्त, उन्हें अन्य प्रकार से लक्षणों को स्पष्ट करना पड़ा है । उनके अलकारों के नामों की व्युत्पत्ति बहुत अंशों में 'काव्य-प्रकाश' के आधार पर ही है । कविराजा का यह विचार कि प्राचीनों के ध्यान में अलकारों के नाम का साक्षात् अर्थ नहीं आया था, भ्रामक है ।^४ नामों के भीतर चाहे कितना ही अर्थ हो वे लक्षणों का स्थान नहीं ले सकते, लक्षणों की आवश्यकता सदैव ही उनके स्पष्टीकरण तथा

१. देखिए 'रावणेश्वर कल्पतरु' (सन् १८६२), भारत जीवन प्रेस से मुद्रित, पृ० ८६-६० ।

२. देखिए 'जसवन्त जसोभूषण', प्रस्तावना, पृ० २०३ ।

३. वही, पृ० २०३ ।

४. देखिए वही, पृ० १७२ ।

स्वरूप विश्लेषण के लिए पड़ती है। केवल नामों से ही लक्षण देने में अलकारों का यथार्थ ज्ञान असम्भव है। नाम से ही लक्षण देने के कारण इनका अतिशयोक्ति का लक्षण —

“लघन सीमा लोक की, अतिशय जानहु भूप ।
अतिशय की उक्ति बहै अतिशयोक्ति को रूप ॥”

अत्युक्ति के लक्षण —

“मिथ्या भूत उदारता, शूरतादि को भूप ।
अचरजकारी वर्णनजु, अत्युक्ति को रूप ॥”

से एक हो गया है। अलकारों के नामों में लक्षण देखने की प्रवृत्ति पूर्ववर्ती कवियों में थी, पर वे भ्रम, सन्देह, स्मृति, दृष्टान्त आदि कुछ ही अलकारों के लक्षण, नामों पर छोड़ते थे।

सुमिरन, भ्रम, सदेह को, लच्छन प्रगटे नाम (काव्य-निर्णय)
दृष्टान्तालंकार सो, लक्षण नाम प्रमान (काव्य-रसायन)

कविराजा चित्रकाव्य को शब्दालंकारों के अन्तर्गत नहीं मानते क्योंकि इसमें लेख का ही चमत्कार है, अन्य कोई विशेषता नहीं है। ‘जसवन्त जसो भूषण’ में अर्थालंकारों में उपमा को सर्वप्रथम स्थान देकर उसके नाम के आधार पर उसकी व्युत्पत्ति तथा लक्षण दिया गया है। उपमा का तात्पर्य है, समीपता करके किया हुआ मान अर्थात् विशेष ज्ञान। वे उपमा में वर्णनीय वस्तु की समता का निर्णय होना मानते हैं तथा उनका विरोध करते हैं, जिन्होंने बिना अक्षरार्थ का विचार किए उपमा का स्वरूप साधर्म्य माना है। इन्होंने उपमा को प्रथम रखकर फिर अन्य अलकारों को अकारादिक्रम से रखा है। इसमें किसी वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण नहीं है। न तो एक वर्ग के अलंकार ही साथ दिए हैं, न महत्त्वपूर्ण अलंकारों को पृथक् स्थान ही दिया गया है। वर्णमाला के क्रम से इन्हें रखने पर भी उपमा को शीर्ष-स्थान देने का भी कोई सतोषजनक कारण नहीं दिया गया है।

इन्होंने कुछ नवीन अलंकार जैसे अतुल्ययोगिता, अनवसर, अप्रत्यनीक, अपूर्वरूप, अभेद, नियम आदि का अपनी ओर से आविष्कार किया है, किन्तु इनमें से अभेद तथा नियम को छोड़कर शेष या तो प्राप्त अलंकारों के विपरीत या एक दूसरे के विपरीत हैं। उनके ग्रन्थ में ८१ अलंकार हैं, जिनमें से १ शब्दालंकार तथा ८० अर्थालंकार हैं। उनका अन्य अलंकारों का वर्णन रुढ़िगत है। पद्य में पहले लक्षण लिखकर फिर उन्हीं लक्षणों को गद्य में भी लिखा गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि उन्होंने पद्य लिखकर प्राचीन परम्परा का पालन मात्र किया है। मौलिकता तथा नवीनता का ही ध्यान रखने के कारण उनका विवेचन स्पष्ट नहीं हो पाया है।

उन्होंने दूसरो की आलोचना करके लक्षणों में व्यर्थ का अनावश्यक विस्तार किया है। उनके ग्रन्थ में केवल यही नवीनता है कि उन्होंने नामों के आधार पर लक्षण लिखे हैं, पर इमसे उनका अलंकार-शास्त्र के विकास में कोई विशेष योग नहीं मिलता।

कन्हैया लाल पोद्दार

पोद्दारजी ने अपनी 'अलंकार मञ्जरी' में जो सर्वप्रथम स० १९५३ में प्रकाशित हुई थी तथा जिसका दूसरा परिर्वाद्धित संस्करण 'काव्य-कल्पद्रुम' के द्वितीय भाग के रूप में स० १९८० में प्रकाशित हुआ था, अलंकारों का विस्तृत तथा विद्वत्तापूर्ण विवेचन किया है। यह ग्रन्थ संस्कृत के सुप्रसिद्ध ग्रन्थों के आधार पर लिखा गया है। पोद्दारजी ने पहले दण्डी के आधार पर अलंकारों को काव्य के शोभाकारक पदार्थों के रूप में स्वीकार किया है तथा फिर दूसरी परिभाषा में उसे लोगों की साधारण व बोलचाल की स्वाभाविक शैली से भिन्न शैली में, किसी वक्तव्य का अनूठे ढंग तथा चमत्कार के साथ वर्णन करना माना है। इस परिभाषा में भामह की वक्रोक्ति तथा दण्डी की अतिशयोक्ति, जिन्हें आनन्दवर्द्धन भी स्वीकार करते हैं तथा जिनका एक ही अर्थ है "किसी वक्तव्य को लोकोत्तर अतिशय से कहना" का आधार लिया गया है। इस प्रकार उन्होंने एक नई समन्वयात्मक परिभाषा देने का प्रयत्न किया है, जिसमें कोई विशेष मौलिकता नहीं है। 15934

इस ग्रन्थ के विस्तृत प्राक्कथन में 'अलंकार क्या है', 'अलंकारों के नाम तथा लक्षण', 'संस्कृत साहित्य के प्राचीन अलंकार-ग्रन्थ', 'अलंकारों का क्रम विकास', 'अलंकारों का वर्गीकरण' तथा 'हिन्दी साहित्य में अलंकार ग्रन्थ' शीर्षक से अलंकारों का संक्षिप्त इतिहास दिया गया है। इसकी विशेषता यह है कि इस प्रकार का अलंकारों का इतिहास हिन्दी में पहली बार लिखा गया है। इसमें केवल संस्कृत ग्रन्थों का परिचयात्मक विवरण मात्र ही दिया गया है, ग्रन्थ कोई विशेष मौलिकता नहीं है।

संस्कृत काल में अलंकारों के क्रमिक विकास के अन्तर्गत चार स्पष्ट कालों का उल्लेख किया गया है, 'पहला प्रारम्भिक विकास काल' जो नाट्य शास्त्र से भामह तक का काल है, दूसरा 'द्वितीय विकास काल' है जो छठी से आठवीं शताब्दी तक का काल है, जिसमें भामह के ३८ अलंकारों में दण्डी, उद्भट तथा वामन के १४ अलंकारों का और समावेश किया है, तीसरा, आठवीं से बारहवीं शताब्दी तक का काल है, जिसमें रुद्रट, भोज, मम्मट, रुय्यक आदि आलंकारिकों ने अलंकारों की संख्या को ५२ से १०३ तक पहुँचा दिया है तथा चौथा काल 'अलंकारों के विकास का उत्तर अर्थात् अन्तिम काल' है जो तेरहवीं से १७वीं शताब्दी तक फैला हुआ है तथा जिसमें जयदेव ने 'चन्द्रालोक' में १६ नवीन अलंकारों का तथा विश्वनाथ ने 'नये अलंकारों का योग दिया है तथा पंडितराज जगन्नाथ ने इनकी संख्या १८० तक बढ़ा दी है। उनका यह काल-विभाजन मौलिकता लिए हुए है, यद्यपि इन्होंने इसका कोई

आधार स्पष्ट नहीं किया है। 'रस-गगाधर' के पश्चात् साहित्य के अन्तर्गत किसी काव्य-सम्प्रदाय का क्रमिक अध्ययन, विश्लेषण तथा गवेषण, इस ग्रंथ में ही सर्वप्रथम हुआ है।

इसके पश्चात् इन्होंने तीन विवरण-तालिकाये देकर यह निर्देश किया है कि किन आचार्यों ने किस-किस नाम के कितने अलकार लिखे हैं तथा परवर्ती आचार्यों ने उनमें कितने तथा कौन-कौन से ग्रहण किए हैं तथा कितने छोड़ दिए हैं। तीसरी तालिका में नवीन आविष्कृत अलकारों का विवरण देकर यह भी बताया गया है कि ये अलकार किसने ग्रहण किए हैं तथा किसने नहीं। इनके न ग्रहण करने के कारणों पर भी प्रकाश डाला गया है। इस प्रकार अलकारों के वर्गीकरण को स्पष्ट करते हुए रुद्रट के वर्गीकरण को वैज्ञानिक मानकर भी विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं माना है, क्योंकि इससे बहुत से अलकारों के मूल तत्त्वों का यथार्थ ज्ञान नहीं होता। इनसे अधिक वैज्ञानिक तथा यथार्थ वर्गीकरण स्यूक तथा मखक का समझा गया है।

उनका विचार है कि हिन्दी के "अलकार ग्रन्थों" में, जो कुछ स्थूल रूप में लिखा है, वह अधिकांश में संस्कृत के ग्रन्थों के आधार पर ही है। स्वयं उनका ग्रंथ भी इसका अपवाद नहीं है। हिन्दी के अलकार ग्रन्थों का निर्देश करते हुए इन्होंने प्रायः सभी ग्रन्थों में ही किसी न किसी प्रकार के अभाव तथा दोषों का ही उल्लेख किया है। कदाचित् यह उस युग की आलोचना की प्रवृत्ति के कारण अथवा अपने पाठित्य के प्रदर्शन के कारण किया गया हो। इन्होंने अपनी कृति की महत्ता प्रकट करते हुए दूसरों पर उसमें से ही सामग्री ग्रहण करने का आक्षेप भी लगाया है। 'अलकार-प्रकाश' और 'काव्य कल्पद्रुम' के पश्चात् अलकार विषय के जो हिन्दी में अन्य लेखकों द्वारा ग्रन्थ लिखे गये हैं, प्रायः उनमें बहुत कुछ सामग्री लेखक के उक्त दोनों ग्रन्थों से ही ली गई है।^१

उन्होंने कविराजा मुरारीदान के अलकारों की नवीनता का खण्डन विद्वत्तापूर्ण तथा प्रामाणिक रूप में किया है। उनका विचार है कि किसी भी वस्तु का सर्वांगीण लक्षण वही कहा जा सकता है, जिसके द्वारा उसका यथार्थ स्वरूप प्रकट हो। लक्षण-निर्माण की असावधानी से अतिव्याप्ति, अव्याप्ति तथा असम्भव दोष उत्पन्न हो जाते हैं, जैसे 'जसवन्त-भूषण' में हो गए हैं। इसी प्रकार से उदाहरण भी जरा सी असावधानी से अशुद्ध हो जाते हैं। विशेष रूप में उन अलकारों के उदाहरणों में जिनमें समानता होती है, यह सम्भावना अधिक होती है। उन्होंने अपने ग्रन्थ में तीन प्रकार के उदाहरण, स्व-रचित, अनूदित तथा दूसरों के दिये हैं। स्व-रचित उदाहरण थोड़े हैं तथा अनूदित अधिक। ये अनूदित उदाहरण संस्कृत के काव्यों तथा लक्षण-ग्रन्थों दोनों से ही लिए गए हैं। हिन्दी ग्रन्थों के उदाहरण केवल

१ काव्य कल्पद्रुम, 'प्राक्कथन', द्वितीय भाग (सं० १९६३), पृष्ठ ५२।

दोष-दणन के लिए दिए गए हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि हिन्दी के कवियों के उदाहरण देने में इन्होंने कुछ हीनता का या राडित्य-प्रदर्शन की कमी का अनुभव किया है।

‘अलकार मञ्जरी’ के अष्टम स्तवक में ६ शब्दालंकारों का वर्णन किया गया है। उनके भेदों, प्रभेदों की व्याख्या विभिन्न आचार्यों के मतों के आधार पर की गई है। मम्मट के अनुसार श्लेष के शब्दालंकार तथा अर्थालंकार होने का विवेचन किया गया है। इसकी तुलना भी मम्मट के अनुसार ही अन्य अलंकारों से की गई है। पुनस्तवदाभास तथा चित्र का विवेचन अन्य चार अलंकारों (वक्रोक्ति, यमक, श्लेष, अनुप्रास) की प्रपेक्षा संक्षिप्त है। नवें स्तवक में अर्थालंकारों का वर्णन है, उपमा के कुछ भेदों को ग्राह्य समझकर विस्तार से समझाया गया है तथा कुछ का चलता वर्णन मात्र कर दिया गया है। इसमें प्रमाण के ८ तथा रस भाव के ७ अलंकारों का वर्णन नहीं दिया गया है। विरोध तथा विरोधाभास को एक कर दिया गया है तथा मुरारीदान की भाँति परिवृत्ति के विपरीत अपरिवृत्ति नामक अलंकार की उद्भावना की गई है। दशम स्तवक में ४ ससृष्टि, १०० अर्थालंकार तथा सकर अलंकारों का वर्णन किया गया है। इन अलंकारों के वर्णन में हिन्दी के आचार्यों के मतों का भी उल्लेख करके, कहीं-कहीं उनके उदाहरणों की आलोचना की गई है। उन्होंने कुछ ऐसे अलंकारों के भेद भी दिए हैं जो अन्य किसी आचार्य ने नहीं दिए हैं, जैसे उपमा के श्लेषोपमा, वैधर्म्योपमा, नियमोपमा, सम्पुञ्चयोपमा आदि, रूपक के समस्त, वस्तु-विषयक, एक देशी व वर्ती, युक्त, अयुक्त, हेतु तथा अतिशयोक्ति का कारणातिशयोक्ति।^१ उन्होंने अलंकारों के भेदों के प्रदर्शन की ओर विशेष रुचि दिखाई है, जैसे अतिशयोक्ति के कम-से-कम ६ तथा व्यतिरेक के २४ भेद दिए गए हैं। इसके अतिरिक्त यह भी बताया है कि संस्कृत के किस आचार्य ने इन भेदों का किसके अन्तर्गत अन्तर्भाव किया है।

‘अलकार मञ्जरी’ अपने विषय की विशेष उपादेय पुस्तक है। इसका विवेचन पाठित्यपूर्ण शैली में संस्कृत आचार्यों के समान ही किया गया है। इसमें मौलिक विचारों का, हिन्दी के अन्य अधिकांश ग्रन्थों के समान ही अभाव है। इसमें अपने युग की आवश्यकता के अनुसार सरल तथा व्याख्यात्मक शैली अपनाने का ध्यान नहीं रखा गया है। उदाहरणों के अतिरिक्त सारा विषय गद्य में ही है। लक्षणों में पदों के अर्थ देने, शब्दार्थ करने तथा विवेचन करने आदि की सभी शैलियों का प्रयोग किया गया है। यह ग्रन्थ संस्कृत की लेखन परम्परा का ही हिन्दी रूप है।

जगन्नाथ प्रसाद ‘भानु’

‘भानु’ जी के ‘काव्य-प्रभाकर’ नामक ग्रन्थ के नवम मयूख में अलंकारों का विवरण दिया गया है। इस ग्रन्थ में पहली बार अंग्रेजी का स्पष्ट प्रभाव दिखाई

१ देखिए ‘हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास’ (म० २००५), डॉ० भगीरथ मिश्र, पृष्ठ १६६।

पड़ता है तथा अंग्रेजी की भूमिका से ऐसा प्रतीत होता है कि यह अंग्रेजी पढ़े-लिखे पाठको को भी ध्यान में रखकर लिखा गया है। 'साहित्य दर्पण', 'काव्य-प्रकाश', 'मदार मरन्द चम्पू' आदि ग्रन्थों में दिए गए अलंकारों के लक्षणों का निर्देश करने के पश्चात् स्वयं उन्होंने अलंकारों की अपनी यह परिभाषा दी है, "व्यंग्य और रस में भिन्न जो अर्थ-चमत्कृति चित्त को अत्यन्त आह्लादकारक है, उसे ही अलंकार कहते हैं।" उनके विचार से अलंकार काव्य के शोभाकारक न होकर शोभावर्द्धक है तथा वे बिना चमत्कार के कही नहीं हो सकते। वे अलंकार को काव्य का बाह्य स्वरूप मानते हैं, क्योंकि उसका आभास हृदय ही में होता है —

"व्यंग्य अरु रस ते भिन्न जो, हृदय रूप सरसाहि ।

चमत्कार भूषण सरिस, सोई भूषण आहि ॥"

इसका यह तात्पर्य नहीं कि वे अलंकार को ही काव्य का हृदय मानते हों। उनकी यह उक्ति उनकी सम्पूर्ण ग्रन्थ में फैली हुई धारणा के मेल में नहीं है। वे वास्तव में अलंकारवादी नहीं हैं। उन पर मम्मट तथा विष्णनाथ का ही विशेष प्रभाव है। वैसे उन्होंने केशव के अनुसार अलंकार-हीन काव्य को नग्न भी कहा है।

उन्होंने अलंकारों के तीन मुख्य भेद माने हैं, पहले शब्दालंकार में ८ उपभेद तथा भेदोपभेद, दूसरे अर्थालंकार में १०० भेद तथा तीसरे उभयालंकार में दो भेद, ससृष्टि तथा सकर का वर्णन है। इन अलंकार के लक्षणों में कोई विशेष मौलिकता नहीं है, केवल विस्तार से उनके नाम, संस्कृत के लक्षण, लक्षणों के पदों के अर्थ, संस्कृत के उदाहरण, भाषा के लक्षण, भाषा के उदाहरण तथा भावार्थ देकर अन्त में अन्यान्य उदाहरणों के शीर्षक से अनेक पूर्ववर्ती कवियों के सुन्दर उदाहरण दिए हैं। इस प्रकार उन्होंने संस्कृत तथा हिन्दी दोनों भाषाओं में ही अलंकारों का वर्णन किया है। लक्षणों से अधिक उदाहरणों के चयन में कुशलता दिखाई है। हिन्दी के सभी छोटे-बड़े कवियों से उदाहरण लिए गए हैं। कहीं-कहीं गद्य के व्यावहारिक उदाहरणों के अनिर्विक्त संस्कृत तथा फारसी के उदाहरण भी दिए गए हैं।

उन्होंने उपर्युक्त विवेचन के लिए तीन विशेषताओं, सूचना, प्रश्नोत्तर, फुटनोट का समावेश किया है, सूचना शीर्षक से या तो दो या अधिक अलंकारों का पारस्परिक भेद दिखाया है या कुछ ध्यान रखने योग्य बातों का उल्लेख किया है।^१ प्रश्नोत्तर द्वारा किसी विषय को स्पष्ट किया गया है तथा 'फुटनोट' के द्वारा कहीं-कहीं अपना मत प्रगट किया गया है।^२ इस प्रकार उनका ग्रन्थ उस विवेचन पद्धति के प्रारम्भिक स्वरूप का संकेत करता है, जो परवर्ती काल में विकसित हुई। इससे

१ काव्य-प्रभाकर (सं० १९६६), पृ० ६७३।

२ देखिए वही, पृ० ५६३ तथा ५५१।

३ देखिए वही, पृ० ५८८।

पता चलता है कि पुरानी रूढ़ि के विरुद्ध इस काल में स्पष्टीकरण, व्याख्या तथा विवेचन की आवश्यकता का अनुभव होने लगा था ।

इस ग्रन्थ में अलकारों का वर्णन प्रायः 'साहित्य दर्पण' के आधार पर दिया गया है, किन्तु शब्दालंकार पुनरुक्तवदाभास, अनुप्रास, यमक, वक्रोक्ति, भाषासमक, श्लेष, प्रहेलिका तथा चित्त और उपमा के चार भेद पूर्णा, लुप्ता, रक्षिता तथा माला का वर्णन उनसे पृथक् है । रस तथा भाव के अलकारों को न मानते हुए भी इस ग्रन्थ में अपनी सम्मति के साथ उनका विवरण भी 'भूषण-चन्द्रिका' के आधार पर दे दिया गया है, जिससे कि पाठक इनसे अनभिज्ञ न रहे । इन सातों में उन्होंने इसलिए अलंकारता नहीं मानी है कि "ये सब रस-विषयक हैं और रस-व्यग्य के अन्तर्गत हैं एव व्यग्य अलंकारों से पृथक् हैं ।"^१

इस ग्रन्थ की विशेषता न तो मौलिकता में है, न पांडित्य में, बरन् सब प्रकार के ज्ञान का एक स्थान पर संग्रह करके, विषय की अधिक-से-अधिक जानकारी कराने की दौली के प्रयोग में है । वास्तव में यह सारा ग्रन्थ काव्यागो का बृहत्-कोष मात्र है । उन्होंने हिन्दी के आचार्यों के उदाहरण, पोद्दारजी की भांति, केवल दोष दर्शन मात्र के लिए नहीं दिए हैं । 'काव्य प्रभाकर' के अलंकार निरूपण में लेखक का उद्देश्य, विषय को सहज ही हृदयगम कराने का रहा है, जिसमें वह पूर्णतया सफल हुआ है । विवेचन के प्रारम्भिक रूप के समावेश, विषय के सरल तथा सुगम प्रतिपादन, आचार्यत्व, पांडित्य-प्रवृत्ति के त्याग, उदाहरणों के द्वारा विषय को स्पष्ट करने की प्रवृत्ति तथा विषय को सुगम बनाने के उपायों के प्रयोग से यह ग्रन्थ अपना निजी मूल्य रखता है ।

भगवान् दीन 'दीन'

दीन जी के ग्रन्थ 'अलंकार मञ्जूषा' का प्रथम प्रकाशन स० १९७३ में हुआ था । इसका बहुत समय तक विशेष प्रचार रहा । यह हिन्दी के परीक्षार्थियों के लिए इस उद्देश्य को लेकर लिखा गया था कि उसे प्रत्येक विद्यार्थी सकोच रहित होकर पढ़ सके क्योंकि इसमें अश्लील उदाहरणों का समावेश नहीं है । प्राचीन ग्रन्थों की अपेक्षा उनमें जो विवेकपूर्ण स्वयं लेखक ने अपने वक्तव्य में बताई है, वे यह हैं : (१) अलंकारों की अत्यन्त स्पष्ट और सरल पद्य में लिखी गई परिभाषाएँ, (२) आवश्यकता-नुसार उनकी गद्य में विशद व्याख्या, (३) प्रत्येक अलंकार के कई उदाहरण, (४) उदाहरणों का प्राचीन काव्य से चयन, (५) अलंकारों की वारीकियाँ और भेद गद्य में समझाना, (६) मर्यादापूर्णता तथा श्लीलता, (७) कई अलंकारों के सम्बन्ध में प्राचीनों से भेद और अपनी स्वतन्त्र सम्मति का निर्देश करना, (८) अलंकारों का दोष-निरूपण, (९) हिन्दी के अलंकारों की उर्दू, फारसी तथा अंग्रेजी भाषा के अलंकारों के साथ तुलना, तथा (१०) अलंकारों के दोषों का वर्णन करना ।

१ काव्य-प्रभाकर (सं० १९६६), पृ० ६१६ ।

दीन जी अलकारों को काव्य का आवश्यक अंग मानते हैं। उनकी अलकार की परिभाषा यह है "किसी वाक्य के वर्णन करने का 'चामत्कारिक' ढंग अलकार कहलाता है।" दूसरे शब्दों में "जिस सामग्री से किसी वाक्य में रोचकता व चमत्कार आ जाए वह सामग्री 'अलकार' कहलाती है।"

उन्होंने १० शब्दालकार, अनुप्रास, चित्र, पुनरुक्तिप्रकाश, पुनरुक्त्युदाभास, प्रहेलिका, भाषा-समक, यमक, वक्रोक्ति, वीप्सा तथा श्लेष का वर्णन किया है। उन्होंने 'चित्र काव्य' में अलकार-तत्त्व नहीं माना है। इसमें उन्हें केवल कवि चतुराई तथा परिश्रम ही दिखाई पड़ता है। शब्दालकारों में भेदों की अधिकता के अतिरिक्त कोई विशिष्टता नहीं है। इन अलकारों के वर्णन में दास तथा केशव का ही प्रभाव है। दूसरे पटल में १०८ अर्थालकारों का वर्णन है। अर्थालकारों में सबसे प्रमुख स्थान उपमा को दिया गया है जिसे वे अलकारों में सर्वोत्तम तथा अनेक अलकारों का मूल मानते हैं। मालोपमा, रसनोपमा, अनन्वयोपमा, उपमेयोपमा तथा ललित उपमा को पृथक् स्वतन्त्र अलकार माना गया है। उन्होंने केशव की सकीर्णोपमा को ललितोपमा में समाविष्ट करके अपनी विशेष चिन्तन शक्ति का परिचय दिया है। तीसरे पटल में ससृष्टि तथा सकर अलकार और उसके भेदों का वर्णन है। सकर के थोड़े से उदाहरण नमूने के तौर पर ही दिए हैं। उन्होंने रसवत् अलकार को अलकार नहीं माना है, इसलिए इसके लक्षण, उदाहरण भी नहीं दिए हैं। चौथे पटल में अलकारों के दोषों का वर्णन है। शब्दालकारों में अनुप्रास के ३ दोषों तथा यमक के दोषों का वर्णन है तथा अर्थालकारों में उपमा के ११ दोष, उत्प्रेक्षा, समासोक्ति तथा अन्योक्ति के दोष दिए गए हैं।

दीन जी ने दोहों में सरल तथा स्पष्ट रूप से अलकारों से लक्षण देकर प्राचीन कवियों के सुन्दर-सुन्दर उदाहरण, दोहा, चौपाई, सवैया, कवित्त, बरवै, आदि अनेक छन्दों में इस प्रकार से दिए हैं कि अलकारों के लक्षण जहाँ स्पष्ट हैं, वे भी स्पष्ट हो जाते हैं। स्थान-स्थान पर इन अलकारों का दूसरे सादृश्य रखने वाले अलकारों से अन्तर स्पष्ट किया गया है तथा उनके उद्गूँ तथा अंग्रेजी के पर्यायवाची नाम भी दिए गए हैं। उनसे इनकी तुलना या विवेचन का प्रयत्न नहीं किया गया है। कहीं-कहीं उदाहरण में पूरे पद न देकर एक या दो चरण ही दिए गए हैं। दीन जी ने प्राचीन प्रथा को त्याग कर उदाहरण रीतिकालीन कवियों के ही न देकर सूर, तुलसी आदि भक्त कवियों तथा भूषण आदि वीर रस के कवियों के भी दिए हैं। उदाहरणों के सम्बन्ध में यह नवीनता का समावेश है। ऐसा विद्यार्थियों के सकोच भाव को दूर करने के लिए किया गया है। उन्होंने भी भानु जी के समान बोलचाल की गद्य के उदाहरणों से विषय को स्पष्ट किया है। लक्षणों को उदाहरणों द्वारा समझाने की इनकी शैली अध्यापकी जैसी है। कहीं-कहीं ध्यान देने योग्य बातों को अलग-अलग गिना कर, प्रतिपादित-विषय को कण्ठस्थ करने की भी सुविधा दी गई है।

१. देखिए 'अलकार मजूपा,' पृ० ५०, नवम संस्करण।

दीन जी के विवचन मे कुछ स्थलो पर शिथिलता भी दिखाई पड़ती है। कही-कही उनके उपस्थित किए गए उदाहरण लक्षणो से नहीं मिलते, जैसे समतद्रूप रूपक^१ तथा अतियोशक्ति के।^२ एक आध स्थल पर दीन जी ने अलकारो के परम्परागत लक्षणो से भिन्न लक्षण भी दिए हैं, जैसे स्मरण अलकार का लक्षण नवीन है।

परम्परागत लक्षण .—

“सदृश वस्तु लखि सदृश की, सुधि आवे जेहि ठौर ।
सुमिरन भूसन तेहि कहै, सकल सुकवि सिर मोर ॥”

के स्थान पर उन्होने अधिक व्यापक निम्नांकित परिभाषा दी है :—

“कछु लखि, कछु सुनि, सोचि कछु, सुधि आवै कछु खास
सुमिरन ताकौ भाषिये, बुधवर सहित हुलास ।”

उन्होने सदृश वस्तु को देखकर सदृश वस्तु की सुधि आने मे ही यह अलकार न मानकर सब दशाओ मे कुछ देख, सुन, सोच तथा स्मरण करके सदृश वस्तु की सुधि आने मे स्मरण अलकार माना है। इसी प्रकार से वक्रोक्ति, श्लेष आदि के लक्षणो से विषय स्पष्ट नहीं होता। सूचना द्वारा विषय स्पष्ट किया गया है। इसी प्रकार ‘अल्प’ अलकार मे आपने परम्परागत परिभाषा मे आशेय की अपेक्षा आधार के सूक्ष्म वर्णन के स्थान पर मनोरञ्जक वर्णन को ही कविराजा मुरारीदान की भाँति पर्याप्त माना है।^३ इसी प्रकार उत्प्रेक्षा को बलपूर्वक देखना मानकर ‘सभावना’ शब्द को छोड़ दिया है, जिससे लक्षण मे कुछ अन्तर नहीं पड़ता। उन्होने काव्यालिंग अलकार को अन्य आचार्यों की भाँति हेतु अलकार का प्रकारान्तर नहीं माना है। ‘तिरस्कार’ नामक एक नए अलकार के अतिरिक्त उन्होने क्रम अलकार के तीन भेद यथाक्रम, भगक्रम, विपरीतक्रम की भी नई उद्भावना की है। भंगक्रम मे तो कोई चमत्कार नहीं है। भारतीय साहित्य मे तो वह दोष है। हाँ, विपरीतक्रम मे कुछ विगिष्टता अवश्य है। वक्रोक्ति को उन्होने शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों ही माना है। अत्युक्ति के प्रेमात्युक्ति, विरहात्युक्ति आदि कई भेद दिए हैं। रमवत् आदि को अलकार नहीं माना है।

दीन जी ने अलकारो के सरल तथा स्पष्ट लक्षणों तथा उनके अनेक सरस सुन्दर तथा उपयुक्त उदाहरणो से अलकारो का स्पष्ट ज्ञान कराने का सफल प्रयास किया है। उन्होने अलकारो के सम्बन्ध मे कोई विशेष गम्भीर विवेचन तो प्रस्तुत नहीं किया है पर जहाँ वहाँ टिप्पणी देकर अपने विशिष्ट मत का प्रदर्शन अवश्य किया है। पुराने विषय को नवीन शैली तथा नए साधनो से सुगम बनाने मे वे

१ देखिए अलकार मजूपा, पृ० ५७, पाचवा संस्करण।

२ देखिए वही, पृ० ६४, पाचवा संस्करण।

३ देखिए वही, पृ० १५२।

सफल हुए हैं। उनकी 'अलंकार मञ्जूषा' अपनी विशेष उपादेयता के कारण ही इनकी लोकप्रिय बन गई थी। भानु जी की अपेक्षा उनका अलंकारो का वर्णन संक्षिप्त होते हुए भी स्पष्ट, सुगम तथा सरल है।

पंडित राम शंकर शुक्ल 'रसाल'

'रसाल' जी का 'अलंकार पीयूष' नामक ग्रन्थ जो उनके शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी अलंकार शास्त्र का विकास' का परिवर्द्धित रूप है, दो भागों में प्रकाशित हुआ। यह ग्रन्थ काव्यालंकारों के वैज्ञानिक एवं व्यवस्थित अन्वेषण के फलस्वरूप लिखा गया है तथा कुछ नवीन और मौलिक सिद्धान्तों को प्रमाण द्वारा पुष्ट करके प्रस्तुत करता है। यद्यपि यह पूर्ववर्ती ग्रन्थों का ही आधार ग्रहण करके लिखा गया है, पर इसमें इसकी विशिष्ट मौलिकता भी दिखाई पड़ती है। 'भाषा भूषण' की भांति यह भी केवल अलंकार निरूपण का ही ग्रन्थ है किन्तु उससे कहीं अधिक समृद्ध है। इसमें संस्कृत के विभिन्न प्रमुख आचार्यों के मतों के उल्लेख सहित एक-एक अलंकार पर तुलनात्मक रूप में विशेष विवेचन हुआ है। लेखक द्वारा कहीं भी अपना निजी मत लादने का प्रयत्न नहीं किया गया है। प्रत्येक अलंकार पर विभिन्न आचार्यों के लक्षण देकर तथा उनके मत का साम्य और वैषम्य दिखाकर उनका ऐतिहासिक विकास-क्रम स्पष्ट किया गया है। इसमें अलंकारों के भेदों तथा प्रभेदों का पूर्ण विवरण देकर साम्य रखने वाले अलंकारों के भेदों का भी प्रदर्शन हुआ है।

संस्कृत तथा हिन्दी के अलंकार-शास्त्र का इतिहास देकर अलंकार पीयूष में यह दिखाया गया है कि रस और ध्वनि का अलंकार से कब और क्या सम्बन्ध रहा है। इसमें अलंकारों के वर्गीकरण के अध्ययन में उनके मूल आधारा तथा कारणों के निश्चय करने का भी प्रयत्न किया गया है। उन्होंने स्वयं अपना नवीन वर्गीकरण, उसका आधार तथा कुछ नवीन अलंकारों जैसे मिश्रालंकार, आद्यानुप्रास, स्यापालंकार आदि तथा वर्ण-कौतुक के भेद, वैचित्र्य-विनोद, व्यवस्था-वैचित्र्य, गुप्तोद्घाटन, वचन-वक्रता, जिज्ञासा, वाक्छल आदि के निर्देश भी दिए हैं। ग्रन्थ के पूर्वार्द्ध में काव्यालंकार के वर्ण-विषय, इसका महत्त्व, इतिहास तथा विकास, अलंकारों की सत्या का विकास, उनका वर्गीकरण तथा उनके मूलतत्त्वों का विवेचन हुआ है। इस ग्रन्थ के वर्णित अलंकार चार प्रकार के हैं, शब्दालंकार, रसालंकार, भावालंकार तथा अर्थालंकार। अन्त में कुछ ऐसे अलंकारों का भी निर्देश दिया गया है, जो कुछ आलंकारिकों ने तो माने हैं तथा कुछ ने नहीं।

'रसाल' जी सिद्धान्त रूप से अलंकारवादी हैं तथा अलंकारों का लक्ष्य भाषा को अलंकृत करना तथा काव्य में वैलक्षण्य उपस्थित करना मानते हैं। वे रस भावादिकी प्रधानता केवल नाटक में ही मानते हैं काव्य में नहीं।^१ उनके विचार से काव्य में

१ देखिए 'अलंकार पीयूष' (सन् १९२६) पृ० १८।

केवल अलकारो का ही महत्त्व है, जिनके द्वारा भाषा, रस, भाव, विचार आदि काव्यांगो को सौन्दर्य-वैचित्र्य प्राप्त होता है। वे अलकारो का प्रयोग पद्य के अति-श्रिक्त गद्य काव्य के विभिन्न रूपो, उपन्यास, नाटक, आख्यायिका एवं व्यवहार आदि में भी उचित समझते हैं। उनका अलकार सम्बन्धी दृष्टिकोण प्रारम्भिक आचार्यों, भामह, दण्डी, उद्भट की भांति है, किन्तु वे काव्य में अलकारो का प्रयोग भाषा के सौन्दर्य, प्रौढता, परिष्कृति, व्यवस्था, सज्जा, सर्वप्रियता, चमत्कार, मनोरञ्जकता, असाधारण तथा आकर्षक प्रभाव के लिए मानकर, रीति को ही विशेष महत्त्व नहीं देते वरन् भाषा में वैलक्षण्य तथा उक्ति-वैचित्र्य को आवश्यक मानकर ध्वनि को भी महत्त्व देते हैं। इस प्रकार 'अलकार पीयूष' में अलकार, काव्य-रीति तथा ध्वनि के साधन स्वरूप भी मान लिए गए हैं। दण्डी के अनुसार उन्होंने अलकारो को काव्य की शोभा बढ़ाने वाला कहा है, किन्तु आगे चल कर अन्य आचार्यों के विचारो को प्रकट करके यह भी स्वीकार किया है कि अलकार, काव्यात्मा रूपी रस का उत्कर्ष कराने वाले हैं और इनमें अर्थादि में वैचित्र्य तथा चमत्कार उत्पन्न होता है। उन्होंने काव्य के अन्तरंग तथा बाह्य रूपो का भी वर्णन किया है तथा यह बताया है कि रस, ध्वनि वक्रोक्ति आदि सिद्धान्त, काव्य के अन्तरंग-सौन्दर्य से सम्बन्ध रखते हैं तथा अलकार आदि उसके बाह्य स्वरूप के अंग हैं।^१ इस प्रकार काव्य-सौन्दर्य के लिये अलकारो की विशेष महत्ता मानते हुए भी उनकी दृष्टि रीति, ध्वनि तथा रस पर भी टिकी है चाहे उनकी निजी रचि काव्य के बाह्य स्वरूप की ओर ही अधिक है।

'रसाल' जी ने अलकारो की परिभाषा के अन्तर्गत शब्दालकारो के आचार-भूत सिद्धान्तो का विवेचन किया है। पुनरुक्ति से यमक तथा अनुप्रास, प्रयत्न लाघव में वृत्ति तथा रीति, उच्चारसाम्य से श्रुत्यनुप्रास, कौतुक-कुतूहल प्रियता से चित्रकाव्य आदि, जटिलता प्रियता से वक्रोक्ति, अन्योक्ति और विभावनादि तथा कुतूहल उत्पन्न करने की प्रवृत्ति से दृष्टकूट, प्रहेलिका आदि अलकारो की उत्पत्ति हुई है। हिन्दी के आचार्यों में मतिराम तथा भिखारीदास की परिभाषा का उल्लेख करके उन्होंने भिखारी-दास की परिभाषा (कहू बचन कहू व्यग्य में परे अलकृत आय) को वैज्ञानिक, व्यापक नवांगपूर्ण और शुद्ध परिभाषा नहीं माना है। यह परिभाषा शब्दालकारो पर ठीक घटित नहीं होती।

उन्होंने अलकार शास्त्र को शास्त्र तथा कला दोनो ही माना है, शास्त्र इस लिए कि यह सत्काव्य के लिए आवश्यक एवं उपयुक्त नियमो की खोज करके यह बताता है कि किन गुणो तथा लक्षणो पर सत्काव्य आधारित होता है और कला इस लिए कि यह सत्काव्य का पथ दिखाने के लिए नियम निर्धारण करता है तथा काव्य के दोषो को दूर करके उत्तम काव्य को जन्म देता है। इनका यह निर्णय उपयुक्त नहीं प्रतीत होता क्योंकि कवियो को सत्काव्य का मार्ग दिखाना कला की अपेक्षा कवि शिक्षा

१ 'देसिए अलकार पीयूष', पृ० २८।

के अन्तर्गत अधिक आता है। इसके अतिरिक्त काव्य के दोषों तथा गुणों की खोज अथवा नियम-निर्धारण सभी कुछ शास्त्र के अन्तर्गत आता है, कला के नहीं। कला या तो 'मानसिक दृष्टि से सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण है' या केवल शिल्प या सगीत है ('कला शिल्प सगीत भेद'—भ्रमर कोष)। इसलिए काव्यालंकार-शास्त्र, शास्त्र के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दोनों रूपों के अन्तर्गत ही आता है। काव्यालंकार-शास्त्र को कला मानने का आधार कदाचित् कविप्रिया, काव्यकल्पलता, अलंकारशेखर आदि पुस्तकों से लिया गया होगा, जिसमें कवि शिक्षा भी दी गई है। उन्होंने 'काव्य-शास्त्र' के नाम का इतिहास बताते हुए भामह, वामन तथा दण्डी की भांति उसे काव्यालंकार शास्त्र ही कहना उचित समझा है। 'अलंकारपीयूष' में काव्यशास्त्र को काव्यालंकार शास्त्र कहने का विशेष तर्क नहीं दिया गया है। कदाचित् अलंकारों की विशेष महत्ता मानने के कारण ही उन्होंने उसे शास्त्र के साथ-साथ कला भी माना हो।

उन्होंने इस ग्रन्थ में विशेष खोज, अध्ययन तथा विश्लेषण के आधार पर संस्कृत अलंकार-शास्त्र का इतिहास दिया है, जो विस्तृत तथा तर्क-पूर्ण शैली में लिखा गया है। इसमें 'रस मञ्जरी' तथा 'अलंकार मञ्जरी' का भी आधार लिया गया है किन्तु इतने विचार-पूर्ण ग्रन्थ में यदि हिन्दी के इन ग्रन्थों के कुछ सामान्य भाव दिखाई पड़ते हैं, तो वह केवल भाव साम्य ही हो सकता है भाषापरहरण नहीं।^१ यह इतिहास यद्यपि विशेष अलंकृत तथा भावात्मक रूप में आरम्भ होता है पर इसमें इस प्रकार के अन्य ग्रन्थों की अपेक्षा विवेचन तथा विश्लेषण की अधिक सामग्री है। उनका विचार है कि रीति और गुण सम्प्रदायों का अर्थालंकारों की अपेक्षा शब्दालंकारों पर अधिक प्रभाव पड़ा है तथा वृत्त्यनुप्रास के तीन मुख्य भेद गौड़ी, पाचाली, वैदर्भी आदि रीतियों के नाम पर ही प्रचलित हुए हैं।^२ यह सत्य है, क्योंकि रीति तथा गुणों का सम्बन्ध शब्दों ही से अधिक है इसलिए उन्होंने शब्दालंकारों पर ही विशिष्ट प्रभाव डाला है। उनकी इस प्रकार की सूझें उनको अन्य अलंकारिकों से विशिष्टता प्रदान करती है। उन्होंने यह भी बताया है कि संस्कृत काल के पश्चात् अलंकारों के शैथिल्य का कारण प्राकृत तथा अपभ्रंश भाषाओं का जन्म तथा विकास है। इस बात का कोई आधार नहीं है। वास्तव में अलंकार की महत्ता तो रस तथा ध्वनि सिद्धान्त के स्थापित हो जाने के पश्चात् स्वयं ही कम हो गई थी। इसका भाषा से कोई सम्बन्ध नहीं है। अपभ्रंश के तो प्रायः सभी प्रसिद्ध काव्यों में अलंकारों का प्रयोग किया गया है।

'अलंकार पीयूष' में हिन्दी के अलंकार-शास्त्र का इतिहास, संक्षिप्त तथा अपूर्ण है। इसकी अलंकार शास्त्र के विकास की बाधाएँ भी कुछ तर्कसंगत नहीं हैं। मुसलमानों के आक्रमण से उत्पन्न अशान्ति, हिन्दू मुसलमानों के संघर्ष तथा हिन्दुओं के धार्मिक आन्दोलनों से काव्य शास्त्र के विकास में यदि बाधा पड़ती, तो काव्य का

१ डॉ० भगीरथ मिश्र का 'काव्य शास्त्र का इतिहास' (स० २००५), पृ० २१०।

२ देखिए वही, पृ० ७०।

उत्कर्ष ही इतना कैसे सम्भव था। इनके इस इतिहास में हिन्दी के कुछ प्रमुख आचार्य जैसे चिन्तामणि, सूरति मिश्र, श्रीपति, सुखदेव आदि का उल्लेख नहीं है। इसमें काव्यालंकार-शास्त्र के ग्रन्थों के दो विभाजन किए गए हैं। इन विभाजनो के प्रन्त-गंत किया हुआ कवियों का विभाजन भी दोषपूर्ण है। इसमें मतिराम, देव इत्यादि को एक-दो काव्यांगों का विवेचन करने वाला कहकर ही बात समाप्त कर दी गई है। देव को केवल अलंकारवादी ही कह दिया गया है। इसमें केवल मतिराम, भूपण, भिन्नारीदास, लछिराम का ही थोड़ा-सा विवेचन किया गया है। विकास के स्वरूप को वैज्ञानिक रूप में स्पष्ट करने के लिए जिस तुलनात्मक तथा तर्क-पूर्ण विवेचन की अपेक्षा होती है, वह इसमें नहीं है। आचार्यों के अलंकार-निरूपण के विवेचन में उदाहरण भी नहीं दिए गए हैं।

उनके स्वरचित उदाहरण 'रसाल' जी की भाँति अधिक रमणीय नहीं है। लक्षणों को स्पष्ट करने के लिए सुन्दर उदाहरण नहीं चुने गए हैं। उदाहरण देने के पश्चात् व्याख्या द्वारा लक्षणों को स्पष्ट करने का भी प्रयत्न नहीं किया गया है। इसलिए यह परीक्षण भी नहीं हो सकता कि वे उपयुक्त हैं या नहीं। उपयुक्त विवेचन के आधार पर यह कहा जा सकता है कि 'अलंकार-पीयूष' प्राचीन पद्धति तथा नवीन आलोचना के ग्रन्थों के मध्य की शृङ्खला स्थापित करता है और अलंकार-सम्प्रदाय के विकास में अपना विशेष स्थान रखता है।

सीतानाम शास्त्री

गाम्त्री जी का 'साहित्य सिद्धान्त' नामक ग्रन्थ उनके संस्कृत के 'साहित्योद्देश्य' नामक काव्य-शास्त्र के ग्रन्थ के आधार पर स्वतन्त्र रूप में हिन्दी में स० १९८० में लिखा गया था। इस ग्रन्थ में संस्कृत के अनेक ग्रन्थों का आधार लिया गया है पर विशेष रूप में 'काव्य प्रकाश' की ही विवेचन-पद्धति तथा विषय को अपनाया गया है। इसमें संस्कृत साहित्य शास्त्र के अपनाए गये १३ विषयों में अलंकारों का भी वर्णन किया है। इसकी भाषा तथा शब्दावली जटिल है तथा गैली पड़ता है। इसमें कोई विशेष मौलिकता नहीं है। उदाहरण भी संस्कृत ग्रन्थों के ही दिए गए हैं।

सेठ अर्जुनदास केडिया

केडिया जी ने स० १९८७ में ३८३ पृष्ठ का एक अलंकार ग्रन्थ 'भारती-भूषण' लिखा। वे अलंकारवादी हैं। उन्होंने केशव का 'जदपि सुजाति' दोहा मुख-पृष्ठ पर दिया है तथा अलंकारों को वेद के समान अनादि बताया है।^१ उन्होंने अलंकारों के सम्बन्ध में लिखा है कि "शब्द में चित्ताकर्षक रमणीयता के उत्पादक अलंकार हैं। इनका ही नहीं, बल्कि काव्य के समस्त अंगों में सर्वश्रेष्ठता का मेहरा भी इनके सिर

१. देखिए 'भारती भूषण' (सं० १९८७) वक्तव्य, पृ० २६।

वाधा जा सकता है।^१ उन्होंने अलंकार से हीन सरस्वती (वाणी) को विवदातुल्य माना है।^२ उन्होंने अपने मत की पुष्टि 'चन्द्रालोक', 'कविप्रिया', 'अलंकार-आगम्य', 'अग्निपुराण' आदि से की है।

इस ग्रन्थ की अन्य अलंकार ग्रन्थों से कुछ विनिष्ठताएँ हैं। ग्रन्थ बहुत से ग्रन्थों में अलंकारों के भेदों के लक्षण दिए गए हैं, पर इसमें सभी अलंकारों के मूल लक्षण इस प्रकार से दिए गए हैं कि उनके जितने भेद हैं, उन सबमें वे घटित हो जाएँ। इसमें प्रथम बार अलंकारों के प्रत्येक भेद को भी उदाहरण में घटाया गया है। इसके उदाहरण अन्य पुस्तकों की भाँति 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवलयानन्द' के उदाहरणों के अनुवाद नहीं हैं। इसमें प्रायः मौलिक उदाहरण ही दिए गए हैं, अनूदित नहीं। इसके अतिरिक्त अन्य ग्रन्थों के विपरीत इसमें कठिन अलंकारों के कम-से-कम दो उदाहरण अवश्य दिए गए हैं। इस ग्रन्थ में लक्षणों का उदाहरणों से समन्वय भी प्रस्तुत किया गया है तथा प्रत्येक उदाहरण की स्पष्ट व्याख्या की गई है। अलंकारों के लक्षण, उनकी तुलना तथा अन्य सूचनाएँ आदि यथासाध्य सरल, सीधी तथा रोचक भाषा में दी गई हैं। मिलते-जुलते अलंकारों की भिन्नता-बोधक सूचनाएँ अधिक सख्या में विस्तारपूर्वक दी गई हैं। इस ग्रन्थ में कुल ७५० उदाहरण हैं, जिनमें ३७५ स्वयं लेखक के द्वारा रचित हैं। इनके अतिरिक्त इसमें कुछ गोव की हुई नवीन बातें भी स्थान-स्थान पर दी गई हैं, जिससे पुस्तक की उपयोगिता बढ़ गई है।^३ अन्य उदाहरणों के साथ-साथ लेखक ने स्वयं अपने निजी उदाहरण भी दिए हैं। इस ग्रन्थ में समसामयिकों की अपेक्षा प्राचीनों से तथा हिन्दी के आचार्यों की अपेक्षा संस्कृत के आचार्यों से उदाहरण ग्रहण करना अधिक उपयुक्त समझा गया है। लेखक ने भानु जी की भाँति अन्य आचार्यों के सुन्दर उदाहरणों की अपेक्षा अपने निजी तथा प्राचीनों के कुछ सुन्दर उदाहरण देकर पुस्तक में कुछ जटिलता उत्पन्न कर दी है। अपने निजी उदाहरण देकर ग्रन्थ में नवीनता लाने से कोई विशेष लाभ नहीं हुआ प्रतीत होता है। इसके रूपकाति-शयोक्ति, सहोक्ति, पर्यायोक्ति, समासोक्ति आदि के उदाहरण ध्यानुवाद मात्र हैं। अलंकारों के विवेचन में समसामयिक आचार्यों भानु, दीन तथा पोद्दार जी का आधार न लेकर जसवन्तसिंह भूपण, भतिराम, मुरारीदान तथा उत्तमचन्द भण्डारी से ही सहायता ली गई है। पुस्तक में केवल दो-तीन ही खड़ी बोली के उदाहरण आए हैं।

उन्होंने अलंकारों के भेदों में एक बात का विशेष ध्यान रखा है कि वे हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल हैं या नहीं तथा हिन्दी के व्याकरण से मेल खाते हैं या नहीं। इस प्रकार संस्कृत का अनुकरण छोड़ने के कारण तथा हिन्दी की प्रकृति के आधार पर

१ देखिए 'भारती भूषण' (सं० १६८७) वक्तव्य, पृ० २८।

२ देखिए वही, पृ० ३६।

३ देखिए वही, पृ० २०।

अलकारों का विश्लेषण करने से उन्होंने अलकार के विवेचन में एक विशेष मौलिकता का मचार किया है। लाटानुप्रास के ग्रन्थ की सूचना में उन्होंने बताया है कि संस्कृत व्याकरण में लाटानुप्रास के 'पद' और 'नाम' की आवृत्ति के विचार से दो भेद किए जाते हैं पर हिन्दी व्याकरण में संस्कृत के पद तथा नाम का कोई स्थान नहीं है, इसलिए उन्होंने शब्द और वाक्यों के आधार पर ही लाटानुप्रास के दो भेद किए हैं। इसी प्रकार में उन्होंने ययासख्य अलकार का कोई भेद नहीं माना है। संस्कृत में नमास और उसके परिणामस्वरूप ग्रन्थ आदि की जटिल परिपाटी के कारण, इसके शब्द और अर्थ दो भेद किए गए थे। किन्तु हिन्दी में ऐसी कोई परिपाटी न होने के कारण, इसकी आवश्यकता भी नहीं है। जिन आचार्यों ने ये भेद दिए थे, वे इन भेदों का पर्याप्त स्पष्टीकरण करने में असमर्थ रहे हैं।

'भारती भूषण' में ८ शब्दालकार, १०० अर्थालकार और ८ उभयालकारों के प्रतिरिक्त सूचनाओं में गौण रूप से चार अलकार, वैणसगाई (अनुप्रास में) देहरी दीपक (आवृत्ति दीपक में) उदाहरण (दृष्टान्त में) जाति (स्वभावोक्ति में) माने गए हैं। इन सब अलकारों के भेद-प्रभेद आदि के योग में कुल २७५ अलकार माने गए हैं।^१ शब्दान्तकारों में वीष्मा का वर्णन 'काव्य-निर्णय' या 'अलकार-मञ्जूषा' के आधार पर है। इनके अन्य अलकार भी प्रायः प्राचीनों द्वारा मान्य रहे हैं। इसमें चित्र अलकार को आवश्यक विस्तार दिया गया है। राजस्थानी के 'वैणसगाई' अलकार का (जो अनुप्रास के समान है) उसमें समावेश करके स्तुत्य कार्य किया गया है। प्रान्तीय बोलियों या भाषाओं के अलकारों को हिन्दी के अन्य अलकारों में स्थान देना एक बड़े अभाव की पूर्ति करना है। अभी इस दिशा में बहुत कुछ कार्य होना है। इनका यह प्रयत्न सराहनीय है। उनके अतिरिक्त, इसमें अनुप्रास में व्यंजन-साम्य के साथ स्वर-साम्य का पक्ष ग्रहण करने भी रुढ़ि के त्याग तथा नवीनता के अपनाने का प्रयत्न किया गया है। परवर्ती काल में गिरिजाकुमार माथुर आदि प्रयोगवादियों ने व्यावहारिक रूप में अनुप्रास का इसी प्रकार से सौन्दर्य प्रकट किया है।

केडिया जी भानु तथा दीन जी की भाँति नवीनता को न अपनाकर शास्त्रीय नैनी का ही अनुसरण करते हैं। कृष्ण बिहारी मिश्र 'भारती भूषण' की भूमिका में इस ग्रन्थ के सम्बन्ध में प्रायः ठीक ही लिखते हैं कि 'इसकी शैली प्राचीनता की परिपाटी में बधी हुई है। आजकल अंग्रेजी ढंग से पुस्तकों को आकर्षक बनाने का जो उद्योग किया जाता है वह इसमें बहुत कम है।'^२ फिर भी उनका विचार है कि अलकारों और उनके लक्षणों को सरल, स्पष्ट और अविवादास्पद बनाने में उन्होंने कोई बात उठा नहीं रखी है।

केडिया जी ने स्वयं स्वीकार किया है कि उनकी पुस्तक में पुरातन आचार्यों का आधार लिया गया है तथा उन्होंने तो पुराने ग्रन्थों का परिष्कार और थोड़ा बहाना

१. देखिए 'भारती भूषण' (नं० १६८७), पृ० ४०।

२. देखिए वही पृ० १६।

परिवर्तन तथा परिवर्द्धन करके उन्हें प्रकाशित मात्र कर दिया है। उन्होंने किसी नवीन अलंकार का अन्वेषण नहीं किया है। वे इस सम्बन्ध में स्वयं लिखते हैं कि "हमने तो आजकल के बने हुए समस्त आभूषणों को एकत्र करके केवल जाचा है। अपूर्ण एवं टूटे-फूटे गहनो को गलाकर ग्राह्य अलंकारों का संस्कार किया है। इन्हें सर्वांग सुन्दर बनाया है, माजकर चमकाया है और आवश्यकतानुसार इनमें नए-नए रूप भी अपनी ओर से जड़े हैं।"^१ इस ग्रन्थ में सूचना आदि द्वारा विषय को स्पष्ट करने का भी प्रयत्न किया गया है। तुलनात्मक अध्ययन का भी प्रयास किया गया है। किन्तु फिर भी, संस्कृत के उद्धरणों तथा शास्त्रीय शब्दों के प्रयोग से इस ग्रन्थ में दुरुहता तथा जटिलता अधिक आ गई है। इसलिए यह ग्रन्थ 'अलंकार मंजूषा' की भांति लोकप्रिय नहीं हो सका। क्लिष्ट टीका-टिप्पणी से विषय और भी पकड़ में बाहर हो गया है। फिर भी शास्त्रीय शैली में नवीनता के पुट ने इस ग्रन्थ को महत्त्वपूर्ण बना दिया है। शास्त्रीय शैली का अनुसरण करने पर भी अलंकारों के लक्षण, पोटार जी की भांति, गद्य में ही लिखे गए हैं। इन लक्षणों की भाषा में शास्त्रीय शब्दों के प्रयोग के साथ-साथ सरल तथा सुगम शब्दों का भी प्रयोग हुआ है। इस प्रकार 'भारती भूषण' में प्राचीनता तथा नवीनता दोनों का समन्वय दिखाई पड़ता है।

विहारी लाल भट्ट

भट्ट जी का 'साहित्य सागर' स० १९९४ में प्रकाशित हुआ था। इसमें आरम्भ में ही कुछ प्रश्न देकर उनके उत्तरों के रूप में विषय का प्रतिपादन किया गया है। इसकी दसवीं तथा ग्यारहवीं तरंग में शब्दालंकारों तथा अर्थालंकारों का वर्णन विचार-पूर्ण रीति से किया गया है। बारहवीं तरंग के अन्तर्गत उभयात्माकार तथा चित्रालंकार का वर्णन किया गया है। चित्रालंकार के वर्णन में अग्न्यास्त्रवन्ध (बन्दूक) व्याघ्रवन्ध आदि के नए चित्रों का समावेश किया गया है। इसमें विषयानुसार संस्कृत के बहुत से शब्दों का आधार लिया गया है तथा अन्य बहुत से लक्षण शब्दों की भांति इसमें भी लक्षण, गद्य की अपेक्षा पद्य में ही दिए गए हैं। इसके विवेचन में कोई विगिष्टता नहीं है, केवल प्राचीन ज्ञान को परम्परागत शैली में समझाया गया है।

मिश्रवन्धु

मिश्रवन्धुओं के 'साहित्य पारिजात' (स० १९९७) नामक ग्रन्थ का मुख्य विषय अलंकार-निरूपण है, जो विशेष विस्तार के साथ किया गया है। इसमें प्रत्येक अलंकार का विश्लेषणात्मक शैली में विचार किया गया है तथा रीतिकालीन आचार्यों के मतों के उद्धरण देकर उन्हें स्पष्ट करने का प्रयत्न करके, अलंकारों के अवान्तर भेदों की स्पष्ट व्याख्या की गई है।

१. देखिए 'भारती भूषण' (स० १९८७), पृ० ४३।

उन्होंने अलंकारों के तीन प्रमुख भेद, शब्दालंकार, अर्थालंकार तथा मिश्रालंकार माने हैं। इनके मिश्रालंकार की परिभाषा 'रसाल' जी से भिन्न है। इसे उन्होंने प्रधान वर्गीकरण में उभयालंकार के स्थान पर रखा है। उनके विचार से मिश्रालंकार में शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों प्रकारों के या इनमें से केवल एक ही भाति के एक से अधिक अलंकारों का मिश्रण रहता है।^१ इनकी मिश्रालंकार की परिभाषा 'रसाल' जी से पृथक् है। ये मिश्रालंकार उसे कहते हैं जिसमें एक ही प्रकार के दो अलंकार इस प्रकार मिलकर एक हो जाते हैं कि वे अपनी प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट सत्ता के दिखाई देने पर भी पृथक् नहीं किए जा सकते। इन दोनों अलंकारों में यह भी अन्तर माना गया है कि उभयालंकार शब्द और अर्थ दोनों से सम्बन्ध रखता है और मिश्रालंकार केवल अर्थालंकारों से ही सम्बन्ध रखता है। उभयालंकार में कभी तो शब्दालंकार का तत्त्व और कभी अर्थालंकार का अंश अपनी विशिष्ट प्रधानता रखता है किन्तु मिश्रालंकारों में अर्थालंकारों के दोनों अंशों में समान प्रधानता रहती है। इस कारण मिश्रालंकार को सकर और संसृष्टि नामक अलंकारों से भी पृथक् माना गया है। सकर तथा संसृष्टि की सत्ता दो प्रकार के न्यायों, नीर क्षीर न्याय तथा तिल-तन्दुल न्याय पर आधारित है, किन्तु मिश्रालंकार की सत्ता किसी न्याय विशेष पर आधारित न होने के कारण इनसे सर्वथा पृथक् है। मिश्रालंकार में दो अलंकार इस प्रकार आपसमें मिल जाते हैं कि वे एक नए रूप को प्राप्त हो जाते हैं पर 'संकर' में ऐसा नहीं होता है। 'रसाल' जी ने मिश्र तथा उभय दोनों अलंकारों को एक-दूसरे से पृथक् अलंकार माना है किन्तु मिश्रवन्धुओं ने इन्हें एक माना है तथा इन्हें संसृष्टि और सकर से भी भिन्न नहीं समझा है।

'साहित्य पारिजात' में कुल १२४ अलंकारों का वर्णन है। इसके उदाहरण पोद्दार तथा रसाल जी के उदाहरणों से अधिक सुन्दर तथा उपयुक्त प्रतीत होते हैं। उनके अलंकार विवेचन के अन्तर्गत कुछ मौलिक उद्भावनाएं भी हैं। उन्होंने चतुर्थ प्रतीप का व्यतिरेक से, एक दूसरी परिभाषा देकर, अन्तर स्पष्ट किया है। उन्होंने इसकी उदाहरण द्वारा व्याख्या भी की है।^२ उन्होंने रूपक के साग, निरंग और परम्परित भेदों को मुख्य न मानकर अभेद, तद्रूप तथा इनके भी अधिक, सम तथा न्यून नामक भेदों को ही प्रमुख माना है। वे उपमा के भी साग, निरंग और परम्परित भेद मानते हैं। उनका विचार है कि इन्हीं परम्परित आदि से रूपको में उपमावचक शब्दों के समावेश करने से इन्हीं नामों की उपमाएं हो सकती हैं। इस प्रकार उन्होंने अपने मौलिक चिन्तन का परिचय दिया है।

इसी प्रकार उन्होंने आन्तिमान की परम्परागत परिभाषा कि 'इसमें एक वस्तु को देखकर दूसरी का भ्रम होता है' को न मानकर यह लक्षण दिया है कि

१. देखिए 'साहित्य पारिजात' (सं० १९९७), पृ० ४७।

२. देखिए " " " " , पृ० ६८।

भ्रान्ति अलकार वहा होता है जहा सादृश्य से उत्पन्न होने वाले कल्पित भ्रम का वास्तविक वर्णन हो ।' इनकी यह परिभाषा परम्परागत परिभाषा से निश्चय ही अधिक उपयुक्त है । उनका भ्रान्तापन्हृति का लक्षण भी आचार्यों से भिन्न है । वे कहते हैं कि भ्रान्तापन्हृति में किसी वस्तु का अनिश्चित वर्णन करते हुए भ्रान्ति के वहाने से किसी अन्य द्वारा वह कथन दूसरा ठहराये जाने पर सत्य वस्तु कहकर उसका स्पष्टीकरण होता है ।^१ वे वक्रोक्ति को वैसे तो शब्दालकार तथा अर्थालकार दोनों प्रकार का मानते हैं पर श्लेष अलकार की भाँति इसे भी अर्थालकार के अन्तर्गत ही रखते हैं ।

इनके अलकार विवेचन में कुछ स्थानों पर परिभाषा तथा उदाहरण में मेल नहीं दिखाई देता । इन्होंने कुछ अलकारों के लक्षणों में आचार्यों के मतभेदों का उल्लेख करके अपना मत दिया है तथा स्थान-स्थान पर विभिन्न अलकारों के परस्पर भेदों को स्पष्ट किया है । इन्होंने द्वितीय पर्यायोक्ति को अलकार की अपेक्षा ध्वनि ही माना है तथा विशेषोक्ति आदि कुछ अलकारों में अलकारता भी सिद्ध की है । पिहित, गूढोक्ति आदि कुछ अलकारों को वे पृथक् अलकारता नहीं मानते हैं । उन्होंने रसवदादि अलकारों के अलकारत्व पर विचार करते हुए 'काव्य-प्रकाश' के मतानुसार यह माना है कि रसादि का उपकार केवल रसवदादि अलकार ही नहीं बरन् प्रायः सभी अलकार करते हैं । उनके विचार से इनकी गणना असलक्ष्य क्रम अपराग व्यंग्य के अन्तर्गत होनी चाहिए । उन्होंने अलकारों का वैज्ञानिक वर्गीकरण न मिलने के कारण अपना कोई वर्गीकरण नहीं दिया है ।

इस विवेचन से यह ज्ञात होता है कि यह उपर्युक्त आधुनिक रीतिकार आलोचक दो प्रकार के हैं, एक तो पूर्णतया परम्परागत शैली के आधार पर अलकार-निरूपण करने वाले तथा दूसरे प्राचीन और नवीन का सम्मिलित रूप लेकर चलने वाले । इनमें से प्रथम प्रकार के आलोचकों का अलकार सम्बन्धी विवेचन पूर्ववर्ती आचार्यों तथा कवियों से किसी विशेष रूप में भिन्न नहीं है । वे पुरानी परम्परा के ही आधुनिक रूपमात्र हैं । उन्होंने प्रायः सैद्धान्तिक रूप में ही यह विवेचन किया है, व्यावहारिक में नहीं । उनके ग्रन्थों में कुछ ग्रन्थ केवल अलकारों के ही हैं, जैसे 'जसवन्त भूषण', 'भारती भूषण' आदि तथा कुछ अन्य काव्यागो की आलोचना करने वाले हैं, जैसे 'काव्य-प्रभाकर', 'साहित्य सागर', 'साहित्य सिद्धान्त' आदि । अलकारों के स्वतन्त्र ग्रन्थों के रचयिता प्रायः काव्य में अलकारों की महत्ता मानने वाले हैं । इन रीतिकारों ने पूर्ववर्ती आचार्यों की भाँति अलकार विवेचन के लक्षण, उदाहरण, भेदोपभेद, निर्णय, वर्गीकरण, सख्या-विचार आदि को अपने विवेचन का विषय बनाया है । इन्होंने भी उनकी ही भाँति नवीन अलकारों की उद्भावनाये की हैं

१ देखिए 'साहित्य पारिजात', पृ० ६१ (सं० १९६७) ।

२ देखिए वही , पृ० १०१ ।

तथा अलंकारो के मूल में कुछ विशिष्ट अलंकारो का विवेचन किया है। इन्होंने भी अपने ग्रन्थो को किसी एक ग्रन्थ का आधार न बनाकर कुछ विशेष ग्रन्थो से अपनी सामग्री का चयन किया है। इन विषयो के विवेचन में कही-कही तो कुछ प्राचीन आचार्यों से मतभेद अथवा सहमति प्रकट की गई है तथा कही कुछ मौलिक विचारो की उद्भावना भी की गई है।

इन रीतिकारो के लक्षण तथा उदाहरण पूर्ववर्ती लेखको से स्पष्ट है। इनमें लक्षणो की पूर्ण व्याख्या करने की शैली नहीं अपनायी गई है। कही पद्य में लक्षण देकर गद्य में व्याख्या की गई है और कही संस्कृत तथा हिन्दी के लक्षणो को साथ-साथ देकर व्यर्थ का विस्तार बढ़ाया गया है। दूसरे लेखको से अनावश्यक तुलना भी की गई है। नवीन प्रणाली से लक्षण देने के प्रयत्न भी किए गए हैं। कविराज भुरारीदान ने शब्दो की व्युत्पत्तिके आधार पर लक्षणो का निर्माण किया है, यद्यपि वे उसमें असफल रहे हैं क्योंकि नामो के अन्तर्गत लक्षणो की पूर्णता होना असम्भव है। उनकी बाह्य व्याख्या की सदैव अपेक्षा रहती है। इन लेखको में नवीनता के प्रयत्न तो दिखाई पड़ते हैं पर उनकी सीमित प्रतिभा उन्हें किसी महत्वपूर्ण तथ्य को प्रस्तुत कराने में सहायक नहीं होती। इन्होंने नवीन अलंकारो की भी कल्पना की है, जो प्रायः प्राप्त अलंकारो की विपरीतता या एक-दूसरे की विपरीतता के आधार पर बने हैं। विपर्यय मात्र के आधार पर अलंकारो का निर्माण चमत्कार-प्रदर्शन मात्र है। नवीन अलंकारो का निर्माण तो रचनात्मक-साहित्य की नवीनतम अभिव्यक्ति के निरीक्षण तथा परीक्षण के आधार पर ही हो सकता है।

इन आलोचको पर पाश्चात्य आलोचना का प्रभाव बहुत कम है। इनका लक्ष्य अलंकार सम्प्रदाय के विभिन्न विषयो का परिचयात्मक विवरण देकर, उसके ज्ञान की व्याख्या तथा प्रसार करना ही था, उसकी विभिन्न समस्याओ का गवेषणात्मक विवेचन तथा विश्लेषण करना नहीं। न तो वे इसके योग्य ही थे और न उनका युग ही उन्हें इसकी प्रेरणा देता था। इनके ग्रन्थ राजाओ तथा सामन्तो की अपेक्षा प्रायः सामान्य पाठको अथवा विद्यार्थियो के लिए लिखे जाने लगे थे। इसलिए उनका लक्ष्य विषय का स्पष्टीकरण तथा ज्ञान का प्रसार ही अधिक था, विवेचन नहीं। इन लेखको में पांडित्य-प्रदर्शन की रुचि तथा गर्व की भावना अधिक थी, इसीलिए इन्होंने समकालीन लेखको के उदाहरण केवल दोषप्रदर्शन के लिए ही दिए हैं। इनकी प्रवृत्ति एक ही लक्षण के लिए अनेक उदाहरण देने की है। इनके लक्षणो तथा उदाहरणो में सब स्थानो पर उचित साम्य नहीं है। कही-कही उदाहरण लक्षणो के पूरी तरह मेल में नहीं दिखाई पड़ते।

प्राचीनता तथा आधुनिकता का सम्मिश्रण लेकर चलने वाले लेखको में कन्हैयालाल पोद्दार, रामशंकर शुक्ल 'रसाल', भगवान दीन तथा मिश्रबन्धु उल्लेखनीय हैं। इनके अलंकार-निरूपण पर आधुनिक विवेचन-शैली की छाप है। इन्होंने केवल लक्षण तथा उदाहरण देने तक ही अपने को सीमित न रखकर, इसमें स्वतन्त्र आलोचना

का भी समावेश किया है। इन्होंने अलंकार का विषय, अलंकार शास्त्र का महत्त्व, इतिहास, अलंकारों का विकास, अलंकारों की सख्या का विकास आदि विषयों का निरूपण अपने ग्रन्थों की भूमिका के रूप में किया है। इस विवेचन में परवर्ती काल की सी गम्भीरता तथा वैज्ञानिकता तो नहीं है, फिर भी नवीनता अवश्य मिलती है। भानुजी ने भी लक्षणों के अतिरिक्त फूटनोट, सूचना तथा प्रश्नोत्तर के प्रयोग की आवश्यकता, विषय के स्पष्टीकरण के लिए समझी थी। इस सम्प्रदाय के विषय में खोज, अध्ययन तथा विश्लेषण की प्रवृत्ति भी अधिकाधिक बढ़ने लगी। अलंकार-विवेचन को समयानुकूल बनाने के लिए उदाहरणों के विषय अधिकाधिक शैली, शिष्ट तथा मर्यादित होने लगे। दीन जी ने इसका विशेष ध्यान रक्खा। रीतिकाल के कवियों की अपेक्षा भक्तिकालीन कवियों के उदाहरणों का चयन किया गया। इनके ग्रन्थों में खड़ी बोली के उदाहरणों का भी आधिक्य है। यह उदाहरण प्रायः स्पष्ट, सुगम तथा सरल है। इन आलोचकों ने पांडित्य तथा आचार्यत्व की प्रवृत्ति के स्थान पर विषय को स्पष्ट तथा सुगम बनाकर हृदयंगम कराने का लक्ष्य ही समझ रखा है। इसलिए इनके ग्रन्थों में संस्कृत तथा हिन्दी के अतिरिक्त, अंग्रेजी, फारसी तथा उर्दू के भी उदाहरण दिए गए हैं। इनका विवेचन तुलनात्मक तथा विश्लेषणात्मक है। नवीन लक्षणों का प्रतिपादन करने की इनमें विशेष प्रवृत्ति मिलती है। मिश्रबन्धुओं में यह विशेषता सर्वोपरि है। रसाल जी ने तुलनात्मक रूप में अलंकारों का स्पष्टीकरण करके, इस विवेचन में प्रौढ़ता का समावेश किया है।

इन आलोचकों ने हिन्दी की प्रवृत्ति के अनुसार भी अलंकारों के भेदों का निरूपण किया है। केडिया जी ने लाटानुप्रास के 'पद' और 'नाम' के स्थान पर शब्द तथा वाक्य के अनुसार भेद किए हैं। प्राचीन आचार्यों में से पूर्व-ध्वनि-काल तथा उत्तर-ध्वनि-काल दोनों कालों के आचार्यों का ही आधार लिया गया है। अग्नि पुराण, चन्द्रालोक, कुवलयानन्द, कवि-प्रिया, काव्य-निर्णय आदि का अन्य ग्रन्थों की अपेक्षा अधिक आधार लिया गया है। इनके द्वारा अलंकार-विवेचन, लक्षण तथा उदाहरण के स्तर से ऊँचे उठकर वैज्ञानिक विश्लेषण के क्षेत्र में प्रविष्ट हो गया तथा अलंकारों के आधारभूत सिद्धान्त, 'अलंकार शास्त्र कला है या शास्त्र,' 'लक्षणों का तुलनात्मक अध्ययन,' 'अन्य सम्प्रदायों का अलंकारों के निर्माण में प्रभाव,' आदि विषयों का आधुनिक आलोचना की तर्कपूर्ण तथा वैज्ञानिक शैली में विवेचन हुआ है। इस काल में अलंकार सम्प्रदाय का विकास अन्य सम्प्रदायों की अपेक्षा अधिक हुआ है। अलंकार विवेचन को परम्परागत शैली से नवीन आलोचना के विस्तृत क्षेत्र में लाने का श्रेय इन्हीं आलोचकों को है।

आधुनिक-आलोचक

पंडित महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी रसवादी हैं और काव्य में सरलता, स्पष्टता तथा मनोरंजकता के समर्थक होने के कारण स्वभावतः ही अलंकारों के अनावश्यक प्रयोग को नहीं मानते

है। उनका विचार है कि कविता के प्रभावोत्पादक होने के लिए उसका सरल तथा स्पष्ट होना अनिवार्य है। वे इसके लिए उसमें शब्दालंकारों की अपेक्षा स्वाभावोक्तियों का ही होना आवश्यक समझते हैं। वे शब्दालंकार का काव्य में महत्त्व न मानते हुए लिखते हैं कि “अनुप्रासादि शब्दालंकारों से कुछ आनन्द मिलता है। यह सत्य है, परन्तु सहृदयता-व्यञ्जक और सरस स्वाभावोक्तियों से जितना चित्त चमत्कृत तथा प्रसन्न होता है उतना इन बाह्य आडम्बरो से कदापि नहीं होता।” अनुप्रास आदि शब्दाडंबर कविता के आधार नहीं है, जो उनके न होने से कविता निर्जीव हो जाए या उससे कोई अपरिमेय हानि पहुँचे।”

द्विवेदी जी लक्षण ग्रन्थों की शैली के ही विरुद्ध नहीं हैं वरन् अलंकार, गुण, रीति आदि को भी काव्यालोचन के लिए गौण महत्त्व का मानते हैं। उनका विचार है कि अलंकारों का प्रयोग इस युग में नवीन रूप में होना चाहिए। नई कविता के लिए नए अलंकारों की आवश्यकता है। ‘भारती भूषण’ की प्रस्तावना में इनका एक पत्र उद्धृत है, जिसमें वे इस विचार को व्यक्त करते हैं “भारती को कुछ नवीन भूषणों से अलंकृत करने में हमें सकोच नहीं करना चाहिए” फिर क्या कारण है कि बेचारी भारती के जेवर वही, भरत, कालिदास, भोज इत्यादि के समय के ज्यों के त्यों बने हुए हैं? भारती को क्या नवीनता पसन्द नहीं? नहीं तो न सही। हो तो केडिया जी कुछ नए भूषणों की खोज या कल्पना करने की भी कृपा करें। ये पुराने भूषण भाषण के भिन्न ढंग हैं। क्या इनके सिवा बोलने और लिखने में सरसता या चमत्कार उत्पन्न करने के लिए अन्य ढंग हो ही नहीं सकता।”

इस प्रकार द्विवेदी जी ने अलंकारों का पूर्ववर्ती रीतिकारों की भाँति विवेचन न करके, कविता के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट करते हुए प्रसंगवश ही कहीं-कहीं पर इनके सम्बन्ध में अपना मत प्रकट किया है। इनके इन विचारों को कि अलंकारों का काव्य में गौण स्थान है, शब्दालंकार आडम्बर मात्र है, काव्य में स्वाभावोक्ति आवश्यक है तथा अलंकार भाषण के भिन्न-भिन्न ढंग हैं प्रायः प्रत्येक परवर्ती लेखक ने किसी न किसी रूप में मान्यता दी है। इन लेखकों ने अधिक शब्दालंकारों के प्रयोग को आडम्बर मात्र समझकर स्वाभाविक रूप में भावों का उत्कर्ष करने वाले अलंकारों को ही ग्रहण किया है। इनके समकालीन प्रेमघन जी ने भी ‘आनन्द कादम्बनी’ में अनुप्रास आदि अलंकारों की अनावश्यकता बताते हुए लिखा है कि इन शब्दालंकारों से कवियों का ध्यान, विचारों की अपेक्षा, छवि की ओर अधिक हो जाता है। इसी प्रकार ‘कवि वचन सुधा’ में अलंकारों के विषय निरूपण को अधिक

१. देखिए ‘विचार-विमर्श’ (सन् १९३१), पृ० १।

२. देखिए वही, पृ० ४५।

३. देखिए ‘भारती भूषण’ (स० १९८७), पृ० ४१।

४. देखिए ‘आनन्द कादम्बनी’ (स० १९६४)।

महत्त्व नहीं दिया गया है। वास्तव में 'द्विवेदी युग' का दृष्टिकोण अलंकारों के सम्बन्ध में रीतिकाल की अपेक्षा परिवर्तित होता जा रहा था, यद्यपि रीतिकालीन परम्परा के विभिन्न काव्यांग तथा अलंकार सम्बन्धी ग्रन्थ अब भी लिखे जा रहे थे।

पंडित रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी काव्य में चमत्कार तथा अलंकारों का गौण स्थान मानने वाले आचार्य हैं। रसवादी होते हुए भी उन्होंने अलंकारों को काव्य का विशेष साधन माना है। उनके विचार से अलंकार काव्य के साधन मात्र हैं, साध्य नहीं हैं। काव्य का साध्य वास्तव में रस है। इसे भुलाकर अलंकारों को ही साध्य मान लेने से कविता का रूप कभी इतना विकृत हो जाता है कि वह कविता कहलाने योग्य नहीं रहती।^१ वैसे उन्होंने कुछ अन्य स्थलों पर अलंकारों का काव्य में विशेष महत्त्व भी माना है। उन्होंने अलंकारों के विषय में लिखा है कि "इनके सहारे से कविता अपना प्रभाव बहुत कुछ बढ़ाती है। कहीं-कहीं तो इनके बिना काम ही नहीं चल सकता। पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि ये साधन हैं, साध्य नहीं।"^२ चाहे कहीं-कहीं पर इन अलंकारों के बिना काम न चले पर, फिर भी वे इन्हे काव्य का प्राण न मान कर काव्य के साधन ही मानते हैं। इस प्रकार इनका मत अलंकारवादी आचार्यों भामह, दण्डी, उद्भट की अपेक्षा मम्मट, विश्वनाथ आदि से मिलता है।

अलंकारों की परिभाषा देते हुए उन्होंने 'कविता क्या है' निबन्ध में लिखा है "वस्तु या व्यापार की भावना चटकीली करने और भाव को अधिक उत्कर्ष पर पहुँचाने के लिए कभी किसी वस्तु का आकार या गुण बहुत बढ़ाकर दिखाना पड़ता है, कभी उसके रूप रंग या गुण की भावना को उसी प्रकार के और रूप रंग मिलाकर, तीव्र करने के लिये समान रूप धर्मवाली और और वस्तुओं को सामने लाकर रखना पड़ता है। कभी-कभी बात को घुमा फिराकर कहना पड़ता है। इस तरह के भिन्न-भिन्न विधान और कथन के ढंग अलंकार कहलाते हैं।"^३ इस प्रकार अलंकार वस्तु या व्यापार तथा भाव को अधिक उत्कर्ष पर पहुँचाने के भिन्न-भिन्न विधान तथा कहने के ढंग हैं। इनका सम्बन्ध वर्य या प्रस्तुत विषय की वर्णन करने की पद्धति से है, वर्य-विषय से नहीं। 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' नामक निबन्ध में वे स्पष्ट लिखते हैं "यँ अलंकार को वर्णन प्रणाली मात्र मानता हूँ, जिसके अन्तर्गत किसी-किसी वस्तु का वर्णन किया जा सकता है। वस्तु निर्देश अलंकार का काम नहीं है।"^४ उन्होंने अलंकारों को वर्णन की प्रणाली अथवा कहने के ढंग माना है, जो किसी वस्तु के रूप, आकार, गुण तथा क्रिया को बहुत बढ़ाकर दिखाने तथा तीव्र

१ देखिए 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृष्ठ २४७।

२ देखिए वही पृष्ठ २४७।

३ देखिए वही पृष्ठ २४६-२४७।

४ देखिए वही (सं० २००२), पृष्ठ ५।

करने के लिये प्रयोग में आते हैं। उनका विचार है कि भावों का उत्कर्ष, दिखाने और वस्तुओं के रूप गुण और क्रिया का अधिक तीव्र अनुभव कराने में कभी-कभी सहायक होने वाली उक्ति ही अलंकार है।^१ शुक्ल जी अलंकारों को काव्य का साधन मात्र मानकर, उनका सम्बन्ध वर्ण्य-विषय से केवल इतना दिखाते हैं कि वे उसके अन्तर्गत आने वाली वस्तु, रूप, गुण, आकार तथा क्रिया को उत्कर्ष पर पहुँचाकर दिखाते हैं। इस प्रकार वे अलंकार के मूल में अतिशयोक्ति को मानते हैं। उन्होंने अलंकारों को रस के साधन मात्र ही न कहकर भाव, वस्तु तथा व्यापार आदि सबको उत्कर्ष पर पहुँचाने के साधन माना है। इस प्रकार रस की सिद्धि में अलंकार भावों को ही उत्कर्ष पर नहीं पहुँचाता बल्कि वस्तु या व्यापार का भी उत्कर्ष करता है। अलंकार कलापक्ष तथा भावपक्ष दोनों को उत्कर्ष पर पहुँचाकर रस की सिद्धि में सहायक होता है।

शुक्ल जी जिस कथन में केवल 'वस्तुत्व' या 'प्रमेयत्व' हो उसी को अलंकार नहीं मानते। अलंकार में रमणीयता का होना अनिवार्य है। अलंकार कथन की एक युक्ति या वर्ण बौली मात्र है। इस प्रकार अलंकार प्रस्तुत की शोभा या विशेषता को ही बढ़ाने वाला है। इसमें प्रस्तुत ही प्रधान होता है और अप्रस्तुत या अलंकार गौण; परन्तु प्रस्तुत में रमणीयता लाने का साधक अलंकार ही है। इस प्रकार वे काव्य में अलंकार की प्रधानता मानने वाले आचार्यों के आलोचक हैं तथा तर्कपूर्ण रूप में प्रस्तुत (अलंकार्य) की प्रधानता स्थापित करते हैं। उन्होंने जयदेव जैसे चमत्कार-वादियों के मत की आलोचना की है। वे दण्डी, उद्भट आदि आचार्यों की भाँति अलंकार में चमत्कार की अपेक्षा रमणीयता की प्रधानता मानते हैं। इसका कारण बताते हुए वे लिखते हैं कि "अलंकार में रमणीयता होनी चाहिए। चमत्कार न कहकर रमणीयता हम इसलिए कहते हैं कि चमत्कार के अन्तर्गत केवल भाव, रूप, गुण या क्रिया का उत्कर्ष ही नहीं, शब्द-कौतुक और अलंकार सामग्री की विलक्षणता भी ली जाती है।" "भावानुभव में वृद्धि करने के गुण का नाम ही अलंकार की रमणीयता है।" इस प्रकार वे अलंकार में शब्द-कौतुक तथा वर्णन की विलक्षणता या चमत्कार-प्रदर्शन की अपेक्षा भाव की अनुभूति को तीव्र करने का गुण मानते हैं। उनका विचार है कि अलंकार पहले से सुन्दर अर्थ को ही शोभित कर सकता है। जो अर्थ पहले से सुन्दर नहीं है, उसका उत्कर्ष वह नहीं कर सकता। उन्होंने लिखा है कि "सुन्दर अर्थ की शोभा बढ़ाने में जो अलंकार प्रयुक्त नहीं, वे काव्यालंकार नहीं। वे ऐसे हैं जैसे शरीर पर से उतार कर किसी अलग कौने में रखा हुआ गहना का ढेर। किसी भाव या मार्मिक भावना से असंपृक्त अलंकार चमत्कार या तमाशे है।"^२

१. देखिए 'गोस्वामी तुलसीदास' (सन् १९४०), पृष्ठ १६१।

२. 'गोस्वामी तुलसीदास' (सन् १९४०), पृष्ठ १६२।

३. 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३९), पृष्ठ २५१।

अलंकार तभी सार्थक हो सकता है, जब वह किसी भाव या सुन्दर भावना को उत्कर्ष प्रदान करने में योग दे। उसे प्रस्तुत वस्तु या तथ्य को अवश्य ही रमणीय बनाना चाहिये। उनका मत है कि 'जिस प्रकार एक कुरूप स्त्री अलंकार लादकर सुन्दर नहीं हो सकती उसी प्रकार प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की रमणीयता के अभाव में अलंकारो का ढेर काव्य का सजीव स्वरूप नहीं खड़ा कर सकता।'¹ केवल एक शब्द-साम्य के बड़े-बड़े खेल-तमाशे अलंकार नहीं होते। अलंकारो द्वारा कोई मार्मिक अनुभूति अवश्य होनी चाहिए। उन्होंने आचार्यों द्वारा अपने मत की पुष्टि के लिए 'काव्य शोभाकर' 'शोभातिशायी' 'अलमर्थमलकर्तु' आदि उद्धरण भी दिए हैं। इस प्रकार वे अलंकारो का सम्बन्ध पूर्व-ध्वनि-कालीन आचार्यों की भांति चमत्कार मात्र से न मानकर उसी को अलंकार मानते हैं, जो वस्तु को रमणीय बनाए। 'रमणीय' शब्द के अन्तर्गत वे पंडितराज जगन्नाथ की भांति काव्य का चरम उत्कर्ष मानते हैं।

अलंकारो की उत्पत्ति के बारे में उनका विचार है कि प्राचीन आचार्यों ने उन्हें काव्य में से चुनकर उनके लक्षण बना लिए हैं। ये अलंकार अथवा कथन की शैलियाँ न जाने कितनी हो सकती हैं। इसलिए अलंकार भी उतने ही नहीं हैं, जितने ग्रन्थों में उपलब्ध होते हैं। बहुत से स्थलों पर कवि ऐसी शैली का अवलम्बन कर सकता है, जिसके प्रभाव या चमत्कार की ओर न तो किसी आचार्य का ध्यान ही गया होता है और न उसका कोई नाम ही होता है।² इस प्रकार वे अलंकारो की अनेक सम्भावनाएँ मानते हैं। उन्होंने कुछ अंग्रेजी के ऐसे अलंकारो के नाम भी दिए हैं, जो हिन्दी में नहीं हैं पर अंग्रेजी में व्यवहार में लाए जाते हैं जैसे सिनेकडोची (Synecdoche), मेटानमी (Metonymy) तथा हाईपेलेज (Hypallage) आदि।³ नवीन अलंकारो की अनेक सम्भावनाएँ मानने के साथ-साथ उनका यह भी विचार है कि पुराने अलंकार भी समय के साथ-साथ नष्ट हो सकते हैं। उन्होंने अलंकारो की कोई निश्चित संख्या निर्धारित नहीं की है।

शुक्ल जी का विचार है कि अधिकतर अलंकारो का विधान सादृश्य के आधार पर होता है।⁴ असाम्य मूलक अलंकार जैसे विभावना, विरोधाभास, असंगति आदि की संख्या कम है। वे सादृश्य की योजना दो दृष्टियों से मानते हैं, स्वरूप बोध के लिए और भाव तीव्र करने के लिए।⁵ अधिकतर सादृश्य योजना का विधान भावों को तीव्र करने के लिए ही होता है पर कभी-कभी अंगोचर तथ्यों को स्पष्ट रूप में प्रस्तुत करने के लिए जब कवि सादृश्य का प्रयोग करता है, तब उससे अंगोचर तथ्यों

१. 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृष्ठ २५१।

२. 'जायसी ग्रन्थावली' (सं० २००६), पृष्ठ ११६।

३. देखिए 'जायसी ग्रन्थावली' (सं० २००६), पृ० ११६-२२०।

४. देखिए 'जायसी ग्रन्थावली' (सं० २००६), १३५।

५. देखिए वही, पृष्ठ १०३।

का स्वरूप बोध हो जाता है। इस प्रकार काव्य के स्वरूप की प्रतिष्ठा के लिए सादृश्य योजना से स्वरूप बोध तथा भावोत्तेजना दोनों ही की पूर्ति होनी चाहिए। शुक्ल जी ने लिखा है कि 'स्वरूप बोध के लिए भी काव्य में जो सदृश वस्तु लाई जाती है, उसमें यदि भाव उत्तेजित करने की शक्ति भी हो तो काव्य के स्वरूप की प्रतिष्ठा हो जाती है।' सादृश्य योजना में इस बात का विशेष ध्यान रखना आवश्यक है कि प्रस्तुत जिस प्रकार के भाव का उत्तेजक हो अप्रस्तुत (उपमान) भी उसी प्रकार के भावों को उत्तेजित करे।

उपमानों के सम्बन्ध में विचार प्रकट करते हुए वे कहते हैं कि उपमानों को प्रस्तुत के आकार आदि का ही निर्देश न करके उसके सौन्दर्य की अनुभूति बढ़ाने में सहायक होना चाहिए। उन्होंने उन प्राचीन परम्परागत उपमानों का बहिष्कार ठीक समझा है, जो सौन्दर्य आदि की अनुभूति तथा रस में सहायक नहीं होते और वस्तु आदि का आकार मात्र निर्दिष्ट करके रह जाते हैं, जैसे जाधों की उपमा के लिए हाथी की सूंड, नायिका की कटि की उपमा के लिए भिड़ या सिंहनी की कमर इत्यादि। इनसे आकार प्रकार का बोध ही होता है, सौन्दर्य की भावना उत्पन्न नहीं होती। वे नए उपमानों के विरोधी नहीं हैं। किसी वस्तु, गुण, क्रिया, भाव, पात्र के सम्बन्ध में नए उपमानों का प्रयोग हो सकता है यदि वे उपमान इनमें रमणीयता उत्पन्न करके उत्कर्ष प्रदान कर सकें। उनका मत है कि "भारतीय काव्य-पद्धति में उपमान चाहे उदासीन हो, पर भाव के विरोधी कभी नहीं होते।"^१

शुक्ल जी का विचार है कि प्रस्तुतों की सादृश्य योजना रस विरोधी अप्रस्तुतों द्वारा नहीं होनी चाहिए। ऐसे उपमानों से चाहे वाग्वैदग्ध्य तथा शब्द क्रीडा के द्वारा मनोरंजन हो जाए, पर भावों की तीव्र अनुभूति नहीं हो सकती, जो अलंकार का प्राथमिक लक्ष्य है। कवि को अप्रस्तुतों के ढूँढने में कुशलता का परिचय देना आवश्यक है। अप्रस्तुत ऐसे होने चाहिए, जो उलझे हुए, जटिल, संकेतगर्भ न हो तथा जिनके रूप, गुण, व्यापार, आकार तथा प्रकार का शीघ्र बोध हो जाए। उनका विचार है कि काव्य में ऐसे ही उपमान अच्छी सहायता पहुँचाते हैं, जो सामान्यतः प्रत्यक्ष रूप में परिचित होते हैं और जिनकी भव्यता, विशालता या रमणीयता आदि का संस्कार जनसाधारण के हृदय पर पहले से जमा चला आता है।^२ उन्होंने अप्रस्तुत-विधान में आकार-साम्य ही सब कुछ नहीं माना है। वे प्रत्यक्ष रूप में प्रचलित उपमानों का प्रयोग इसलिए आवश्यक बताते हैं कि वे स्वभावतः ही भाव, वस्तु या व्यापार का उत्कर्ष, स्वाभाविक तथा सरस रूप में कर सकते हैं।

शुक्ल जी ने साम्यमूलक अलंकारों में तीन प्रकार का साम्य माना है, सादृश्य (रूप या आकार का साम्य) सोधर्म्य (गुण या क्रिया का साम्य) और केवल शब्द-

१. देखिए 'जायसी ग्रन्थावली' (स० २००६), पृष्ठ १०३।

२. देखिए वही, , पृष्ठ १०७।

३. देखिए 'अमरगीतसार' (स० १९८८), पृष्ठ ३७।

साम्य (दो भिन्न वस्तुओं का एक ही नाम होना)^१ इनमें से शब्द-साम्य को तो वे चमत्कार, शब्द-क्रीड़ा, वाग्वैदग्ध्य से सम्बन्ध रखने वाला मानकर अच्छा नहीं समझते। इसी के कारण उन्होंने केशव के काव्य को निम्न कोटि का माना है। अन्य दो प्रकारों, सादृश्य तथा साधर्म्य में, वे प्रभावसाम्य छिपा हुआ मानते हैं। उनका विचार है कि कहीं-कहीं तो बाहरी सादृश्य या साधर्म्य अत्यन्त अल्प या न रहने पर भी आभ्यान्तर प्रभाव साम्य लेकर ही अप्रस्तुतों का सन्निवेश कर दिया जाता है।^२ वह अप्रस्तुत अधिकतर उपलक्षण के रूप में या प्रतीकवत् होते हैं। प्रतीकों का प्रयोग अच्छी कविता में सदैव होता आया है। यह प्रतीक दो प्रकार के माने गए हैं। एक तो मनो-विकारों या भावों को जगाने वाले (Emotional Symbols) और दूसरे भावनाओं या विचारों को जगाने तथा उत्तेजित करने वाले। उनका विचार है कि काव्य में प्रयुक्त होने वाले परम्परागत प्रतीकों के स्वरूप में ही कुछ न कुछ व्यञ्जना रहती है। वे सहस्रो वर्षों से भारतीय जनता की कल्पना के अंग और भावों के विषय बने रहे हैं। इसलिए उनमें विशेष प्रकार के भावों या मनोविकारों को जगाने की शक्ति संचित है। कुछ प्रतीक सावभौम होते हैं तथा कुछ विभिन्न देशों के वातावरण तथा प्रकृति के अनुकूल होते हैं।

शुक्ल जी उपमानों तथा प्रतीकों में यह अन्तर मानते हैं कि प्रतीकों में तो भावना जाग्रत करने की शक्ति निहित रहती है तथा उनका आधार, सादृश्य या साधर्म्य नहीं होता है, जबकि उपमानों का आधार सादृश्य या साधर्म्य ही होता है तथा उनमें भावना जाग्रत करने की शक्ति निहित नहीं रहती। इस प्रकार उपमा, रूपक उत्प्रेक्षा आदि के उपमान तथा प्रतीक एक ही वस्तु नहीं हैं। सब उपमान प्रतीक नहीं हो सकते, क्योंकि सब में भावनाओं को जाग्रत करने की शक्ति निहित नहीं होती, चाहे उनमें किसी विषय के सादृश्य या साधर्म्य का पूर्ण विचार रखा गया हो, जैसे कटि की उपमा के लिए सिंह या भिड़ की कमर के उपमान में सादृश्य तो है पर प्रतीकत्व (भावना को जाग्रत करने की शक्ति) नहीं है। इसलिए शुक्ल जी सत्काव्य के लिए अप्रस्तुत या उपमान में प्रतीकत्व की विशेष आवश्यकता मानते हैं।

शुक्ल जी अलंकारगत सादृश्य या साम्य की योजना नर तथा प्रकृति के मध्य करना सर्वोत्कृष्ट मानते हैं। उनका विचार है कि नर तथा प्रकृति पृथक् सत्ता में होते हुए भी साम्य तथा एकता के सूत्र में बंधे हैं। इसलिए साम्य-विधान में नर के लिए प्रकृति का सहारा लेना स्वाभाविक तथा सगत है। नर और प्रकृति पृथक् होते हुए भी साम्य तथा एकता के सूत्र में बंधे हैं। उन्होंने लिखा है कि "साम्य का आरोप भी नि सन्देह एक बड़ा विशाल सिद्धांत लेकर काव्य में चला है। वह जगत के अनन्त रूपों या व्यापारों के बीच फैले हुए उन मोटे और महीन सम्बन्ध सूत्रों की झलक सी दिखाकर

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (स० १९९९), पृष्ठ ७४९।

२. देखिए वही

, पृष्ठ ७५०।

नर सत्ता के सनेपन का भाव दूर करता है, अखिल सत्ता के एकत्व की आनन्दमयी भावना जगाकर, हमारे हृदय का बन्धन खोलता है। जब हम रमणी के मुख के साथ कमल, स्मिति के साथ अर्धखिली कलिया, सामने पाते हैं, तब हमें ऐसा अनुभव होता है कि एक ही सौन्दर्य धारा से मनुष्य भी और पेड़-पौधे भी रूप रंग प्राप्त करते हैं।^१ नर और प्रकृति की यह साम्य भावना हमारे हृदय का प्रसार करने वाली तथा शेष सृष्टि के साथ हमारे गूढ सम्बन्ध की धारणा को पुष्ट करने वाली है। जहाँ यह साम्य भावना प्राकृतिक वस्तु या व्यापार से प्राप्त, सच्चे आभास के आधार पर खड़ी होती है, वही सच्चा मार्मिक प्रभाव उत्पन्न करती है। उनका विचार है कि "प्रकृति अपने अनन्त रूपों तथा व्यापारों के द्वारा अनेक बातों की गूढ या अगूढ व्यञ्जन करती रहती है। इस व्यञ्जना को न परखकर या ग्रहण करके, जो साम्यविधान होगा वह मनमाना आरोप मात्र होगा।"^२ इस प्रकार के मनमाने आरोप हृदय के मर्मस्थल का स्पर्श नहीं करते, केवल वैचित्र्य या कुतूहल मात्र उत्पन्न करके रह जाते हैं।

प्रकृति की इस व्यञ्जना को ग्रहण कराकर साम्य-विधान करने में कल्पना का विशेष हाथ रहता है। कल्पना ही इन अप्रस्तुत वस्तुओं के संस्कार हृदय में जमाती है^३ तथा प्रकृति के अनन्त रूपों और व्यापारों की व्यञ्जना को ग्रहण कराकर साम्य-विधान करने में योग देती है। शुक्ल जी का विचार है कि ठीक और सच्ची व्यञ्जना के अतिरिक्त प्रकृति के रूपों और व्यापारों पर जिस भाव, तथ्य आदि का आरोप होगा, वह सर्वथा अप्रस्तुत अर्थात् अलंकार मात्र होगा, चाहे वह अलंकार के किसी बँचे सँघे में डले या न डले। प्रकृति पर किए गए आरोप को अलंकार इसलिए माना जाता है कि वह प्रकृति के वास्तविक मर्म की व्यञ्जना करने वाली वस्तु के अतिरिक्त कोई वस्तु होगी और उससे वर्णन में रमणीयता भी आ जायेगी जो अलंकार का प्रधान धर्म है। प्राचीन भारतीय आचार्यों के विरुद्ध पाश्चात्य आलंकारिकों ने इन आरोपों को अलंकार की श्रेणी में ही रखा है। प्रकृति के रूपों और व्यापारों पर जिस भाव, तथ्य आदि का आरोप होगा वह तो अलंकार होगा ही, पर प्रस्तुत के विभिन्न स्वरूपों का गोचर रूप में प्रत्यक्षीकरण कराने के लिए भी प्रकृति के रूप और व्यापार का प्रयोग होता है। सूक्ष्म भावना को मूर्त्त तथा मूर्त्त को सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत करने में प्रकृति के भिन्न रूपों और व्यापारों का प्रयोग होता है। इसका विधान लक्षणा तथा 'साध्यवसान रूपक' दोनों ही के द्वारा होता है।^४

शुक्ल जी ने प्राचीन आचार्यों की भांति अलंकारों के न तो पुराने वर्गीकरण अपनाए हैं, न नवीन वर्गीकरण करने का प्रयत्न किया है। अपनी अलंकारों की दी हुई

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९९६), पृ० ८४४।

२. देखिए वही, पृ० ७५२।

३. देखिए 'अमरगीतसार' (सं० १९८८), पृ० ३०।

४. देखिए 'चिन्तामणि' भाग २ (सं० २००२) पृ० ७२।

परिभाषा के अनुसार उन्होंने गोस्वामी जी के अलंकारों का विवेचन चार प्रकार से किया है। (१) भावों की उत्कर्ष व्यञ्जना में सहायक, (२) वस्तुओं के रूप सौन्दर्य, भीषणत्व आदि का अनुभव तीव्र कराने में सहायक, (३) गुणों का अनुभव तीव्र कराने में सहायक, (४) क्रिया का अनुभव तीव्र कराने में सहायक। प्रथम के अन्तर्गत उन्होंने निश्चयालंकार, हेतुत्प्रेक्षा, पार्यायोक्ति, विभावना, उपमा, रूपक, असंगति, व्याजनिन्दा आदि का उल्लेख किया है। द्वितीय में प्रस्तुत वस्तु और अलंकारिक वस्तु में बिम्ब प्रतिबिम्ब भाव होना आवश्यक माना है। इसमें उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपकातिशयोक्ति, उल्लेख, भ्रम, निदर्शना, व्यतिरेक, अतिशयोक्ति, मीलित, उन्मीलित, अतद्गुण, प्रतीप, हीनभेद रूपक आदि अलंकार होते हैं, तृतीय में अलंकार के लिये लाई हुई वस्तु और प्रसंग प्राप्त वस्तु का धर्म या तो एक ही होता है, या अलग-अलग कहे जाने पर भी दोनों के धर्म समान होते हैं अथवा एक के धर्म का उपचार दूसरे पर किया जाता है।^१ इसमें ललितोपमा, उत्प्रेक्षा, सन्देह, रूपक, तुल्ययोगिता, सहोक्ति, अप्रस्तुत प्रशंसा, ललित आदि का उल्लेख हुआ है। चतुर्थ में व्यतिरेक, स्मरण आदि का उल्लेख हुआ है। इस विवेचन से एक प्रकार का स्थूल वर्गीकरण स्वयं ही सामने आ गया है, जो आचार्यों के वर्गीकरण की परम्परा से भिन्न है। यह वर्गीकरण प्रस्तुतों के विभिन्न तत्वों के उत्कर्ष के आधार पर है, प्राचीनों की भाँति अलंकारों के मूल के आधार पर नहीं। यही इनके इस प्रकार के वर्गीकरण की नवीनता है।

शुक्ल जी संस्कृत आचार्यों द्वारा निर्धारित कुछ अलंकारों जैसे स्वभावोक्ति, उदात्त और अत्युक्ति को काव्य नहीं मानते। स्वभावोक्ति में केवल प्रस्तुत के रूप, वस्तु, क्रिया आदि का ही वर्णन होता है, जो केवल प्रस्तुत का वर्णन होने के कारण अलंकार की श्रेणी में नहीं आ सकता। वह तो रस के क्षेत्र में ही रहेगा, क्योंकि किसी वस्तु विशेष से किसी अलंकार प्रणाली का सम्बन्ध नहीं हो सकता। किसी तथ्य तक वह परिमित नहीं रह सकती। उसका काम वस्तुनिर्देश न होकर रस की व्यवस्था करना है। उन्होंने मम्मट, राजानक, रुय्यक आदि के लक्षणों का विवेचन किया है तथा अपने विचार का समर्थन कुन्तक से किया है। इसी प्रकार सागरूपक के सम्बन्ध में उनका यह विचार है कि इसमें सादृश्य और साधर्म्य का पूर्ण निर्वाह नहीं हो सकता, जैसा निरण रूपक में रहता है।^१

शुक्ल जी के उपर्युक्त अलंकार विवेचन से यह ज्ञात होता है कि वे अर्थालंकारों की काव्य में उपयोगिता के तो समर्थक थे उनका प्रयोग चमत्कार के लिए न मानकर रमणीयता के लिए अर्थात् भाव, गुण, रूप आदि का उत्कर्ष प्रदान करने के लिए ही मानते थे। वे शब्दालंकार को काव्य में विशेष महत्त्व नहीं देते, क्योंकि

१ देखिए 'गोस्वामी तुलसीदास' (स० १९४०), पृ० १७०।

२. देखिए 'जायसी ग्रन्थावली' (स० २००६), पृ० १११।

इससे रमणीयता की अपेक्षा चमत्कार की ही अधिक सृष्टि होती है। शब्द-साम्य को तो वे तमावो खड़ा करना मानते हैं।^१

डा० श्यामसुन्दर दास

उन्होंने 'साहित्यलोचन' में 'काव्य का विवेचन' नामक अध्याय में अलंकार के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं। वे भी शुक्ल जी की भांति रसवादी हैं। उनके विचार से 'रमणीय अर्थ के प्रतिपादन के लिए संस्कृत में अलंकारों की विशेष रूप से योजना की गई है।'^२ वे मानते हैं कि अलंकारों का प्रयोजन किसी वर्णन को विशेष रूप में आकर्षक बनाना है। अलंकार, रमणीय अर्थ के प्रतिपादन अथवा रस निष्पत्ति में सहायक होते हैं। उनका उद्देश्य काव्य को रसमय करके आस्वाद्य बनाना तथा चित्त को किसी प्रबल मनोवेग से चमत्कृत करना है। कथन की किसी शैली तथा भावों की किसी उड़ान के कारण अलंकार किसी प्रबल मनोवेग के द्वारा चित्त को चमत्कृत करते हैं।

वे भी शुक्ल जी की भांति यह मानते हैं कि अलंकारों की न तो कोई गणना की जा सकती है न सीमा ही बाधी जा सकती है। अलंकारों की रुचि तथा प्रयोगों में देश तथा काल के भेद से बहुत से भेद हो जाते हैं। एक युग की सुरुचि के द्वारा अपनाए जाने वाले अलंकार दूसरे युग में हेय समझे जा सकते हैं, इसलिए काव्य में देश, युग तथा पात्र आदि का ध्यान रखकर अलंकारों की योजना करनी उचित होती है। उनकी यह धारणा नवीन साहित्य के अनुकूल तथा युक्ति-युक्त है।

उन्होंने काव्य के उपकरणों में सौन्दर्य, रमणीयार्थ, अलंकार, रस तथा भाषा को स्थान दिया है तथा अलंकार और गुण, काव्य के रमणीयार्थ के उपकरण माने हैं। काव्य-सौन्दर्य काव्य के रमणीयार्थ के द्वारा ही व्यक्त होता है और अलंकार इसके सहायक होते हैं। इस प्रकार उन्होंने पाश्चात्य 'सौन्दर्य' की भावना को रमणीयार्थ के साथ एकाकार करके अलंकारों को उनका साधन माना है। उन्होंने शुक्ल जी की भांति अलंकारों को रस या ध्वनि का साधन न कहकर रमणीयार्थ का सहायक माना है तथा भम्मट की अपेक्षा पंडितराज का अनुकरण किया है। उनकी अलंकार की परिभाषा के दो तत्व हैं, रस अथवा रमणीयार्थ के प्रतिपादन में सहायता पहुँचाना तथा चित्त को किसी प्रबल मनोवेग से चमत्कृत करना। यह कार्य वे कथन की शैली तथा भावों की उड़ान द्वारा करते हैं। कथन की शैली कहकर वे आमह तथा दण्डी के लोकोत्तर चमत्कार की ओर ही संकेत करते हैं। अलंकार भावों की उड़ान किस प्रकार कर सकते हैं, इसका उन्होंने विवेचन नहीं किया है। इस प्रकार वे 'कल्पना' से अलंकारों के सम्बन्ध का निर्देश नहीं कर पाये हैं।

१. देखिए 'चिन्तामणि' भाग २ (स० २००२), पृ० २४०।

२. देखिए 'साहित्यलोचन' (स० १९६६), पृ० ६४।

जयगकर प्रसाद

प्रसाद जी काव्य में अभिव्यजना की अपेक्षा अनुभूति को अधिक महत्त्वपूर्ण मानते हैं। वे अभिव्यजना को अनुभूति का ही परिणय मानते हैं तथा सुन्दर अनुभूति की अभिव्यक्ति को ही सुन्दर मानते हैं। काव्य में जो आत्मा की मौलिक अनुभूति की प्रेरणा होती है वह सौन्दर्यमयी तथा संकल्पात्मक होने के कारण श्रेय होती है तथा वही रचना कौशल में व्यक्त होकर प्रेय रूप धारण कर लेती है। उनके विचार से रूप के आवरण में सन्निहित रहने वाली वस्तु प्रधान है, रूप नहीं।^१ इस प्रकार वे अभिव्यक्ति को अनुभूति से असम्बद्ध नहीं करते। काव्य में पूर्ण अभिव्यक्ति, जिसमें अलंकार-कौशल, विशिष्ट-पद-रचना आदि का भी समावेश होता है, तभी होती है जब उसमें आत्मानुभूति की प्रधानता हो।

इस प्रकार वे अलंकारों को काव्य में गौण स्थान देते हैं तथा प्रमुख वस्तु, अनुभूति की तीव्रता, तन्मयता तथा आनन्द की मात्रा को मानते हैं। जितने ये उत्कर्ष पूर्ण होंगे काव्य सौष्ठव उतना ही समृद्ध होगा। काव्य में अलंकारों का समावेश अनुभूति की तीव्रता की मात्रा के आधार स्वरूप स्वाभाविक रूप में ही हो जाता है। इस प्रकार वे अलंकारों को काव्य में स्पष्ट रूप में साधन भी स्वीकार नहीं करते क्योंकि वे तो अनुभूति के परिणाम स्वरूप उत्पन्न होते हैं। रीतिकालीन काव्य में जिन अलंकारों का रुचि तथा औचित्य के आधार पर अधिक प्रयोग हुआ, वे इनकी इस मान्यता के अन्तर्गत वास्तविक अलंकार नहीं हैं। प्रसाद जी भी शुक्ल जी तथा दयामसुन्दर दास जी की भाँति अलंकारों को (जो सौन्दर्य तथा अर्थ का बोध करते हैं) व्यवहार पर निर्भर मानकर परिस्थिति तथा काल के अनुसार परिवर्तनशील मानते हैं। उनके विचार से अलंकार आनन्दवादी धारा की अपेक्षा साहित्य की विवेक अथवा तर्कवादी धारा के अंग हैं।

पंडित नन्द दुलारे वाजपेयी

वाजपेयी जी भी अन्य आलोचकों की भाँति रसवादी हैं तथा काव्य में अभिव्यजना की अपेक्षा अनुभूति की तीव्रता को महत्त्व देते हैं। इस सम्बन्ध में उनका विचार है कि “काव्य और कला का सम्पूर्ण सौन्दर्य अभिव्यजना का ही सौन्दर्य नहीं है, अभिव्यजना काव्य नहीं है। काव्य अभिव्यजना से उच्चतर तत्त्व है। उसका सीधा सम्बन्ध मानव जगत और मानव वृत्तियों से है, जबकि अभिव्यजना का सम्बन्ध केवल सौन्दर्य प्रकाशन से है।” अलंकारों का सम्बन्ध अभिव्यजना से है, जो केवल सौन्दर्य प्रकाशन मात्र है और भाव जगत से पृथक् तत्त्व है। अलंकार तथा भाव अथवा मानव वृत्तियाँ एक नहीं हैं। वे काव्य में ऐसी अभिव्यक्ति को उचित मानते हैं, जो अनुभूति

१ ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’—‘प्रसाद’ (सं० १ १९६), पृ० २५-२६।

२ ‘हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी’ प्रथम संस्करण, पृ० ५८।

की तीव्रता तथा हृदय स्पर्शिता के गुण से सम्पन्न हो। इस प्रकार शुक्ल जी की भाति इनके द्वारा भी वहीं अलंकार उचित माने गए हैं, जो अनुभूति की तीव्रता उत्पन्न करने वाले अथवा हृदय का स्पर्श करने वाले हैं। परम्परागत अलंकार इस कार्य के योग्य नहीं हैं। अनुभूति की तीव्रता से सम्बन्ध रखने वाले अलंकार ही वास्तव में अलंकार हैं। उनके विचार से अलंकार काव्य-साधना की पहली सीढ़ी मात्र है। मूर्ति-पूजा की भाति वे चरमसाधन नहीं हैं। चरम सिद्धि तो वे ही हो नहीं सकते। अलंकार केवल चित्र है तथा चित्रों की सहायता को वे केवल एक सीमा तक ही विधेय मानते हैं।^१ इस प्रकार वे अन्य रसवादियों की भाति अलंकारों को काव्य की शोभा अथवा उसका अपेक्षित साधन नहीं मानते। वे उनकी भाति अलंकारों को 'रस सिद्धि का साधक, अपनी कामधेनु का गोपाल'^२ नहीं बनाते। उनका निश्चित विचार है कि अलंकार काव्य के चरम साधन नहीं हैं, न ही वे उसके अनिवार्य तत्व हैं। वे यह आवश्यक नहीं समझते कि बिना अलंकारों के महान् रचनाएँ हो ही नहीं सकती। विश्व की उत्कृष्टतम रचनाएँ अलंकार विहीन होती हुई भी हृदय पर प्रभाव डालने वाली हुई हैं। इसलिए प्रभावोत्पादकता या रस के उत्कर्ष के लिए अलंकार विशेष रूप से अनिवार्य उपकरण नहीं है। अनिवार्य होना तो दूर रहा, वे तो कभी-कभी उत्कृष्ट कविता में बाधक अथवा अहितकारी भी हो जाते हैं। उनका विचार है "इस प्रकार की उत्कृष्ट कविता में अलंकार वही काम करते हैं, जो दूध में पानी। कविता फीकी पड़ जाती है। वह अपना सत्य स्वरूप खोकर नकली आवरण धारण करती है और अनेक प्रकार से पतित होती है।"^३ अलंकार विहीन काव्य की उत्कृष्टता तथा प्रभाव के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है कि "कविता जिस स्तर पर पहुँचकर अलंकार विहीन हो जाती है, वहाँ वह वेगवती नदी की भाँति हाहाकार करती हुई हृदय को स्तम्भित कर देती है। उस समय उसके प्रवाह में अलंकार, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि न जाने कहाँ बह जाते हैं और सारे सम्प्रदाय न जाने कैसे मटियामेट हो जाते हैं।"^४

इनका अलंकारों के स्वरूप का विवेचन संकुचित न होकर व्यापक है। अलंकारों के वधे हुए संकुचित स्वरूप को वे आधुनिक काल के लिए पूर्णतया अनुपयुक्त मानते हैं। नए जीवन तथा नए काव्य के लिए वे प्राचीन अलंकारों को अनुपयुक्त मानते हैं। वे अलंकारों को शब्द की भंगिमा अथवा अभिव्यक्ति के विशाल तथा विविध क्षेत्र के नवीन तत्वों के अन्तर्गत समझते हैं। इस प्रकार वे अनुभूति तथा अभिव्यक्ति, रस तथा अलंकार में पूर्ण सामंजस्य के पक्षपाती हैं।

१. 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' प्रथम संस्करण, पृ० ६८।

२. देखिए वही, , पृ० ६८।

३. देखिए वही, , पृ० ६९।

४. देखिए वही, , पृ० ६८।

‘सुधांशु’ जी भी शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दर दास जी की भाँति अलंकारों को भाव-प्रकाशन के भिन्न साँचे मानते हैं।^१ इनका मुख्य उद्देश्य भावों को तीव्र करना है। यह काव्य में उक्ति-व्यंजना की पूर्णता और बोधगम्यता के सहायक हैं। यह वस्तु से पृथक् रहकर भावोत्तेजन में योग देते हैं। यह अभिव्यक्तावादियों के समान उक्ति के अंग नहीं हैं। असम, अधिक, अनुमान, असम्भव, उल्लेख, उदाहरण, उल्लास, उदात्त, काव्यार्थापत्ति, काव्यालिंग, तिरस्कार, निश्चय, प्रत्यनीक, प्रतिशेष, परिपक्वता, पर्याय, प्रहर्षण, भ्रान्ति, भाविक, मुद्रा, युक्ति, लेश, लोकोक्ति, विप्सा, विरोध, विषादन, विकल्प, विशेषोक्ति, विचित्र विधि, व्याघात, सम, समाधि, सहोक्ति, समुच्चय, सामान्य, सूक्ष्म, स्वाभावोक्ति, स्मरण, सन्देह, हेतु आदि ऐसे अलंकार हैं, जिनकी वस्तु या भाव से पृथक् सत्ता नहीं हो सकती है। उनका मत है कि “उक्ति में स्वाभाविक रूप से मिला हुआ जो चमत्कार आ जाता है, उसके लिए अलंकार की सज्ञा अनुपयुक्त ही नहीं, उलझन को बढ़ाने वाली भी है।”^२ वे अलंकार का उद्देश्य वस्तु का बोध मात्र कराना नहीं मानते हैं। ऐसा मानने से तो साधारण से साधारण उक्ति में भी अलंकारत्व मानना पड़ेगा। यदि वस्तु या भाव के साथ अलंकारों को युक्त न किया गया होता, तो उनकी संख्या भी इतनी अधिक न होती।

अलंकार विवेचन के क्षेत्र को विस्तार देते हुए उन्होंने बहुत सी नवीन समस्याओं का समाधान किया है। श्यामसुन्दर दास जी ने उस शक्ति का विवेचन नहीं किया था, जिसके आधार पर अलंकार अपना कार्य सिद्ध करते हैं। सुधांशु जी ने शुक्ल जी की भाँति उस शक्ति को कल्पना माना है। भाव तथा अलंकार का सम्बन्ध बताते हुए उन्होंने कहा है कि भाव की महत्ता स्वतन्त्र रहने में ही है पर “कभी-कभी उसे अपनी स्थिति को तीव्र रूप में प्रकट करने के लिए ‘कल्पना’ का आश्रय लेना पड़ता है और यही उसमें अलंकारत्व मिलता है। इस प्रकार काव्य में अलंकारत्व कल्पना की सहायता से आता है, जो भावों को तीव्र करने के लिए सहायक रूप में प्रयुक्त होती है। इस प्रकार स्मरण, भ्रम, सन्देह, प्रहर्षण, विषादन, तिरस्कार आदि हृदय की वृत्तियाँ-मात्र हैं। इनमें अलंकारत्व मानना उसी प्रकार हास्यास्पद है, जैसा आदर, आश्चर्य, घृणा, पश्चाताप आदि के भावों को प्रकट करने में वीप्सालंकार मानना। भाव के अतिरिक्त सौन्दर्य-विधान का नाम ही अलंकार है, जो कल्पना की सहायता से हो सकता है। इसलिए “जिस अलंकार विधान में कल्पना की सहायता नहीं रहती उसमें अलंकारत्व मानने या मनाने का दुराग्रह नहीं होना चाहिए।”^३

भाव के क्षेत्र के अतिरिक्त अलंकारों ने न्याय के क्षेत्र पर भी अधिकार किया है। काव्यार्थापत्ति, ससृष्टि, सकर, एकवाचकानुप्रवेश, सकर, न्याय के आधार पर ही खड़े

१. ‘काव्य में अभिव्यक्तावाद’ (तृतीय संस्करण; पृष्ठ-८५।

२. वही पृष्ठ ८७।

३. वही पृष्ठ ८९।

किए गए हैं जैसे काव्यार्थापत्ति, दंडपूषिका न्याय, ससृष्टि, तिल-तन्दुल न्याय, सकर नीर क्षीर न्याय, एकवाचकानुप्रवेश, नृसिंहाकार न्याय तथा अगाधि भाव-सकर, बीज-वृक्ष न्याय के आधार पर स्थिर हैं।

भाव तथा न्याय के अतिरिक्त अलंकारों ने वाणी का भी आधार लिया है। काकुवक्रोक्ति अलंकार स्पष्ट रूप में वाणी के क्षेत्र में पहुँचता है। कुछ अलंकार जैसे सूक्ष्म और पिहित क्रिया से सम्बद्ध हैं, क्योंकि इनमें क्रिया चेष्टा की विशेषता रहती है, किसी भाव को तीव्र करने की नहीं। इनको अलंकार मानने से अलंकार की परिभाषा में यह संशोधन करना पड़ेगा कि अलंकार केवल भाव को ही अलंकृत नहीं करते वे क्रिया का भी मन्डन करते हैं। शुक्ल जी इसकी पहले ही व्याख्या कर चुके हैं। इसी प्रकार भाविक अलंकार व्याकरण के एक अंग 'काल-विभाग' का आधार लेता है।

उन्होंने अलंकारों का प्राचीन वर्गीकरण छोड़कर अपना मौलिक वर्गीकरण दिया है तथा भाव, न्याय, काल, वाणी तथा क्रिया से सम्पर्क रखने वाले अलंकारों का निर्देश किया है। उनका न्याय क्षेत्र तो स्यक का न्याय मूल वर्ग है। अन्य क्षेत्र अलंकारों के आन्तरिक तथा बाह्य स्वरूप के आधार पर विभाजित न होकर कार्य के माध्यम द्वारा विभाजित हुए हैं। किन्तु इस विभाजन के द्वारा सारे अलंकारों का वर्गीकरण नहीं हो सकता। फिर भी अलंकारों के आधार के विवेचन के अन्तर्गत क्रिया के क्षेत्र का निर्देश करना इनकी विशिष्ट मौलिकता है।

उनका विचार है कि वैसे तो भाषा का शब्द-बाहुल्य भावों को तीव्र बनाने में सहायक होता है पर कुछ अलंकार जैसे श्लेष, वक्रोक्ति, विवृतोक्ति, गूढोक्ति, ममा-सोक्ति आदि भाषा के शब्दाभाव पर ही निर्भर हैं। यदि एक शब्द से एक से अधिक अर्थों की व्यक्ति न हो तो इन अलंकारों का अस्तित्व ही सन्देह में पड़ जाता है। इनका यह कथन अधिक तर्क युक्त इसलिए नहीं जान पड़ता कि जिन शब्दों का इन अलंकारों में प्रयोग होता है, उनके भाषा में अनेक पर्यायवाची शब्द होते हैं। उपरोक्त अलंकार शब्दाभाव पर आश्रित नहीं हैं वरन् चमत्कार तथा जटिलता या गूढ़ता-प्रियता पर निर्भर हैं। उनका विचार है कि काव्य में प्रत्येक स्थल पर अलंकारों का उपयोग करना अनिवार्य नहीं है। आवोत्तेजन में जहाँ सहायता की आवश्यकता हो, वहाँ इनका व्यवहार हो सकता है। पुराने ढंग के अलंकारों का प्रयोग आवश्यक नहीं है। वे कहते हैं कि "नए-नए विविक्त अलंकार यदि निर्मित किए जाएं तो उनसे काव्य का गौरव ही बढ़ेगा।" अलंकारों की उत्पत्ति अभाव के कारण है। उनका यथार्थ प्रयोजन यह है कि वे प्रभाव डालने की अधिकाधिक क्षमता प्राप्त करके भावों को पुष्ट करते हैं। इनकी सार्थकता भावों के प्रेषक या उत्तेजक बनाने में ही है। अलंकारों का कार्य कवि के हृदय के भाव को पाठक के हृदय में प्रेषित करना है। वे केवल

इसी उद्देश्य से काव्य में प्रयुक्त हो सकते हैं। इस प्रकार उन्होंने प्राचीन आचार्यों की भाँति अलंकारों के विभिन्न मूल-अलंकारों का विवेचन छोड़ अलंकारों के अस्तित्व के मूल की ही युक्ति-सगत खोज की है। उनका विचार है कि अलंकारों के प्रयोग के मूल कारण को ही न समझने के कारण अलंकार वादियों ने काव्य को अलंकारों से लाद दिया।

उनके विचार से भी शुक्ल जी की भाँति अलंकारों का समावेश व्यंग्यार्थ की अपेक्षा वाच्यार्थ में है। वे उसी चमत्कार में अलंकारत्व मानते हैं, जो व्यंग्यहीन हो। यदि इसमें व्यंग्य की प्रधानता होगी तो वह अलंकार की अपेक्षा ध्वनि के अन्तर्गत आ जायेगा। इस विषय में उनका ध्वन्यालोककार से मतभेद है। उन्होंने लिखा है कि 'ध्वन्यालोक' में अलंकार और अलंकार्य का अन्तर मानकर ध्वनि के अवान्तर भेदों में कही व्यंग्य, अलंकार्य रखा गया है और कही अलंकार माना गया है, किन्तु वाच्यार्थ में ही अलंकार मानना युक्तियुक्त है।^१ उन्होंने गुणीभूत-व्यंग्य को भी इसीलिये कि उसमें वाच्य और व्यंग्य समान होते हैं, अलंकार के रूप में माना है। उनका विचार है कि जिस अर्थ को समझने के लिए वाच्यार्थ से दूर जाना पड़े, वह अलंकार नहीं माना जा सकता, चाहे अलंकार्य मान लिया जाए।

अप्रस्तुत-योजना में सादृश्य तथा साधर्म्य के अतिरिक्त उनसे उत्पन्न प्रभाव की क्षमता पर उन्होंने अधिक जोर दिया है। उनका मत है कि "सादृश्य और साधर्म्य रहने पर भी यदि अप्रस्तुत योजना में प्रभाव की क्षमता नहीं, तो वह किसी काम की नहीं।"^२ उन्होंने रस की प्रतीति में बाधक होने वाली अप्रस्तुत-योजना को काव्य की दृष्टि से दूषित माना है। उसे रस की प्रतीति में सदैव सहायक होना आवश्यक है। अप्रस्तुत योजना में यह भी आवश्यक नहीं है कि सादृश्य के लिये आकार, प्रकार या वजन के माप तोल की जरूरत पड़े और साधर्म्य के लिए वस्तु के कार्य या गुण की पूर्ण समानता रहे। यदि सादृश्य या साधर्म्य के सकेत मात्र से भाव का प्रसार हो जाए तो उनके पूरे आरोप की आवश्यकता नहीं है। सादृश्य-विधान के लिए प्रयुक्त कल्पना को तर्क के आश्रय की आवश्यकता नहीं। तर्क-पूर्ण विचार, सादृश्य-विधान में घातक है। हिन्दी में अभिव्यजनावाद के प्रभाव के कारण सादृश्य या साधर्म्य का पूर्णतया तिरस्कार करके, तज्जन्य प्रभाव का ही साम्य दिखलाया जाता है। इस प्रकार प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत का इतना भेद मिट जाता है कि यह पता नहीं चलता कि प्रस्तुत का वर्णन हो रहा है या अप्रस्तुत का। वे प्रस्तुत की अवहेलना करके केवल अप्रस्तुत की योजना की प्रवृत्ति को काव्य के लिए उपयुक्त नहीं समझते। उनका विचार है कि "जिस कविता में जीवन की अनुभूति नहीं रहेगी, केवल कल्पना का बवडर रहेगा, उसके अर्थ की अस्पष्टता उसका नित्य स्वरूप है। अप्रस्तुत योजना

१. 'काव्य में अभिव्यजनावाद' (तृतीय संस्करण), पृष्ठ ६६।

बुरी बात नहीं, किन्तु प्रस्तुत की बिल्कुल उपेक्षा कर देने से वर्णन का आधार नहीं रह जाता। सारी कविता हवाई जहाज हो जाती है। प्रस्तुत के आधार पर जो अप्रस्तुत योजना की जाती है, वह निश्चय ही मार्मिक होती है।^१ वे अप्रस्तुत योजना में व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव को उपयुक्त नहीं मानते। उसमें रूप-साम्य ध्येय न होकर व्यञ्जना ही ध्येय होती है तथा अलंकार के भीतर ध्वनि का प्रवेश दूर तक हो जाता है।

उन्होंने अप्रस्तुत योजना में कल्पना का तो विशेष आधार माना ही है पर उसके साथ हृदय की अनुभूति का सामंजस्य भी आवश्यक समझा है। हृदय की गम्भीर तथा मार्मिक अनुभूति, कल्पना के साहचर्य से अधिक प्रभावपूर्ण हो जाती है। अप्रस्तुत योजना बिम्ब-विधायक होनी चाहिए। ऐसी अप्रस्तुत-योजना ही चित्त पर प्रभाव डालती है। इसलिए उन्होंने अलंकारों में शुद्ध तथा प्रधान अलंकार, उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि को माना है। वे आरोपित वस्तु या तथ्य में ही अलंकार मानते हैं। वे आधुनिक काल में उपमा की दो विशेषताएँ मानते हैं, प्रथम तो मूर्त की सूक्ष्मोपमा तथा द्वितीय सूक्ष्म की मूर्तोपमा। उनका विचार है कि सूक्ष्म की भी रमणीय अप्रस्तुत योजना है तो कठिन, पर मनोविज्ञान के ज्ञान के आधार पर निमित्त हो सकती है।

इसी प्रकार प्रतीकों की परिभाषा देते हुए सुधाशु जी लिखते हैं “प्रतीकों के स्वरूप में कुछ न कुछ ऐसी व्यञ्जना रहती है, जिससे भावनाओं को विकास के सकेत मिलते हैं।^२ प्रतीक केवल अर्थ की अभिव्यक्ति ही नहीं भावनाओं का उद्बोधन भी करते हैं। यह दो प्रकार के हैं, भावोत्पादक (Emotional) तथा विचारोत्पादक (Intellectual)। वैसे प्रायः सब भावोत्पादक प्रतीकों में विचार मिले रहते हैं तथा सब विचारोत्पादक प्रतीकों में भाव मिले रहते हैं। इनके दो भेद केवल इसलिए किये गए हैं कि भाव या विचार की प्रधानता या गौणता प्रकट हो सके। प्रतीक के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह कोई गोचर वस्तु हो। उसमें सबसे बड़ी बात यह होनी चाहिए कि वह भाव या विचार को जगाने में समर्थ हो। प्रतीक तथा उपमान का अन्तर बताते हुए वे भी शुक्ल जी की भांति कहते हैं कि “प्रतीक और उपमान में सबसे बड़ा अन्तर यही है कि प्रतीक के लिए सादृश्य के आधार की आवश्यकता नहीं, केवल उसमें भावोद्बोधन की शक्ति रहनी चाहिए, पर उपमान में सादृश्य के आधार का रहना आवश्यक है।^३ प्रतीक स्वरूप उपमान काव्य में भावोत्तेजन में विशेष रूप में सफल होते हैं, केवल आकार, प्रकार या नाप जोख से मिले हुए उपमान भावबोध कराने में ही समर्थ हैं। भावोत्तेजन कराने वाले

१. देखिए ‘काव्य में अभिव्यज्जनावाद’ (तृतीय संस्करण) पृष्ठ १०१।

२. देखिए वही पृष्ठ ११६।

३. देखिए वही पृष्ठ ११८।

उपमान, प्रतीक-स्वरूप होते हैं। हिन्दी में आजकल बहुत से लाक्षणिक प्रतीक प्रचलित हैं। ऐसे लाक्षणिक प्रतीकों के विधान में प्रायः लाक्षणिक चमत्कार दिखाने के लिए धर्म के स्थान में धर्मी का उल्लेख होता है। इस प्रकार प्राचीन काव्य परम्परा के उपमानों में जैसे नाक के लिए सुग्गे की चोच, कमर के लिए सिंह या भिड़ आदि में रमणीयता नहीं है। वे रस के बाधक हैं।

सूक्ष्म भावों की मूर्तता के सम्बन्ध में उनका यह विचार है कि हृदय के सूक्ष्म भावों में यदि मूर्त प्रत्यक्षीकरण की योग्यता लाई जाए तो स्वभावतः उसकी प्रभविष्णुता बढ़ जाती है। जब सूक्ष्म भावों की अनुभूति विशेष गम्भीर हो जाती है और उनकी गम्भीर व्यञ्जना अभीष्ट होती है तो सूक्ष्म भावों को मूर्त बनाया जाता है। इसी प्रकार अमूर्त विधान में किसी मूर्त वस्तु के अनेक गुणों को भावात्मक बनाते समय किसी एक ही प्रयोजनीय गुण पर दृष्टि रहनी चाहिए। मूर्त के अमूर्त विधान की आवश्यकता बताते हुए उन्होंने लिखा है कि “स्थूल वस्तु के प्रति जब मनोवृत्ति को गम्भीर करना अभीष्ट होता है या पाठकों को विचार तत्पर करना होता है, तब वस्तु की मूर्तिमत्ता को हटाकर केवल उसकी भावात्मक सत्ता का विधान किया जाता है।”

सुमित्रानन्दन पंत

पंत जी ने भी काव्य में रस को ही श्रेष्ठता प्रदान की है तथा वे काव्य में इसी को साध्य मानते हैं। उनका विचार है कि अलंकारों का कार्य केवल काव्य की भाषा को अलंकृत करना ही नहीं है, भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति में सहायक होना भी है। पंत जी कहते हैं कि “अलंकार केवल वाणी के सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं, भाषा की पुष्टि के लिए, राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान हैं। वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं, पृथक् स्थितियों के पृथक् स्वरूप, भिन्न आवश्यकताओं के। मन्त्र चित्र हैं... वे वाणी के हास, अश्रु, श्वास, पुलक, हाव-भाव हैं। जहाँ भाषा की जाली केवल अलंकारों के चौखटे में फिट करने के लिए बुनी जाती है वहाँ भावों की उदारता शब्दों की कृपण-जड़ता में बंधकर सेनापति के दाता और सूम की तरह “इकसार हो जाती है।”^१

इस प्रकार उनके विचार से अलंकारों का उद्देश्य केवल वाणी को शोभा प्रदान करने का ही नहीं है। वे भावों की पूर्ण तथा यथार्थ अभिव्यक्ति के माध्यम हैं। उनके द्वारा भाषा ही समृद्ध नहीं होती बल्कि उसमें सजीतात्मकता भी आ जाती है। यह अलंकार सब स्थितियों में एक ही प्रकार से प्रयुक्त नहीं होने चाहिए। भिन्न स्थलों पर उनके भिन्न रूपों के प्रयोग की आवश्यकता होती है। रीतिकालीन कविता की भाँति प्रत्येक स्थान पर उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, अनुप्रास की भरमार

१ देखिए ‘काव्य में अभिव्यज्जनावाद’ (तृतीय संस्करण), पृष्ठ १३०।

२. देखिए ‘पल्लव’ की भूमिका (सन् १९२६), पृष्ठ २६।

कर देना उचित नहीं। भिन्न-भिन्न प्रसंगों में इनका चित्र बदलता रहना चाहिए। इनका प्रयोग भावानुकूल होना ठीक है। विशेष भावों के लिए विशेष प्रकार के अलंकार प्रयुक्त होने चाहिए। जहाँ भाषा अधिक-से-अधिक अलंकारों में जड़ी होती है वहाँ भावों की सजीवता भी जड़वत् हो जाती है। जिस प्रकार संगीत के सात स्वर केवल राग की अभिव्यक्ति में योग देते हैं उसी प्रकार से अलंकारों का अपने लिए कोई महत्त्व नहीं है। वे लक्षण, व्यञ्जनादि शब्द शक्तियों तथा विशेष छन्दों के सम्मिश्रण तथा सामञ्जस्य से, विशिष्ट प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति में सहायक होते हैं। इस तथ्य को पत जी अपनी काव्यात्मक भाषा में प्रकट करते हुए लिखते हैं कि "जहाँ उपमा, उपमा के लिए, अनुप्रास अनुप्रास के लिए, श्लेष, अपन्हुति, गूढोक्ति अपने-अपने लिए हो जाते" जैसे पक्षी का प्रत्येक पक्ष यह इच्छा करे कि मैं भी पक्षी की तरह स्वतन्त्र रूप से उड़ू—वे अभीप्सित स्थान में पहुँचने के मार्ग न रह कर स्वयं अभीप्सित विषय बन जाते हैं, वहाँ बाजे के सब स्वरों के साथ चिल्ला उठने से राग का स्वरूप अपने ही तत्वों के प्रलय में लुप्त हो जाता, काव्य के साम्राज्य में भ्राजकता पैदा हो जाती, कविता सम्राज्ञी हृदय के सिंहासन से उतार दी जाती और उपमा, अनुप्रास, यमक, रूपक आदि उसके अमात्य, सचिव, शरीर-रक्षक तथा राज-कर्मचारी, शब्दों की छोटी-मोटी सेनाएँ सग्रहीत कर, स्वयं शासक बनने की चेष्टा में विद्रोह खड़ा कर देते, और सारा साम्राज्य नष्ट-भ्रष्ट हो जाता है।"

इस प्रकार पत जी भी अलंकारों को भाषा की समृद्धि तथा संगीतात्मकता के लिए आवश्यक मानते हुए, उनको काव्य में साध्य नहीं बरन् साधन ही मानते हैं। उनका विचार है कि यह अलंकार अपना कार्य साधन (भावों की अभिव्यक्ति) शब्दों की विभिन्न शक्तियों तथा छन्दों के सामञ्जस्य से पूर्ण करते हैं। इस प्रकार उन्होंने अलंकारों के कार्यक्षेत्र में शब्द-शक्तियों के अतिरिक्त, जिनका आधार कल्पना है, छन्दों की भी सहयोगिता मानी है। किन्तु वास्तव में छन्दों का समन्वय प्रत्येक स्थिति में अलंकारों के कार्य का साधक नहीं होता। छन्दहीन कविता में भी अलंकार शब्द-शक्तियों द्वारा अपना कार्य सम्पादन करते हैं।

सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय'

'अज्ञेय' जी रूढ़ अर्थ में अलंकारवादी नहीं हैं, पर नए-नए उपमान तथा प्रतीकों की उन्होंने अधिक आवश्यकता समझी है। उनका विचार है कि प्राचीन समय में समाज मीमित था। समाज के सभी सदस्यों का जीवन एकरूप होता था और उनमें विचार संयोजनाओं के सूत्र भी मिले-जुले होते थे। इसलिए कोई एक शब्द उनके मन में प्रायः समान चित्र या विचार का भाव उत्पन्न करता था किन्तु आज विस्तृत समाज की जटिलता के कारण जीवन परिपाटियों में घोर वैषम्य है और फलतः भाषा का पुराना व्यापकत्व अब नहीं रहा है। आज ऐसे शब्द कम हैं, जो एक

१ देखिए 'पल्लव' की भूमिका (सन् १९२६), पृष्ठ २७।

ही प्रकार के चित्र या भाव उत्पन्न करते हो। आज के कवि की सबसे बड़ी समस्या यह है कि वह अपनी उलझी हुई संवेदना की सृष्टि को पाठक तक अक्षुण्ण पहुँचा सके। आज का कवि भाषा की क्रमशः सकुचित होती हुई सार्थकता की केंचुल फाड़कर उसमें नया, अधिक व्यापक, अधिक सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है। प्रयोगवादियों की सबसे बड़ी समस्या यही है कि “जो व्यक्ति का अनुभूत है, उसे ममष्टि तक कैसे उसकी सम्पूर्णता में पहुँचाया जाए।”^१ अज्ञेय जी पर फ्रायड का प्रभाव है। उन्होंने मनोविज्ञान के स्वप्न-प्रतीको का प्रयोग काव्य में उपयुक्त माना है। उन्होंने लिखा है कि “आज के मानव का मन यौन परिकल्पनाओं से लदा हुआ है और वे कल्पनाएँ सब दमित और कुण्ठित हैं। उसकी सौन्दर्य चेतना भी इससे आक्रान्त है। उसके उपमान सब यौन प्रतीकार्थ रखते हैं।”^२ ‘अज्ञेय’ जी ने नए प्रतीको की योजना पर जोर दिया है तथा नए उपमान ढूँढने को उचित समझा है। नए उपमानों के विषय में उनका विचार उनकी इन पक्तियों में इस प्रकार व्यक्त हुआ है—

“अगर मे तुमको

ललाती साभ के नभ की अकेली तारिका

अब नहीं कहता,

या शरद् के भोर की नीहार न्हायी कु ई

टटकी कली चम्पे की

वगैरह, तो

नहीं कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है

या कि मेरा प्यार मैला है।

बल्कि केवल यही

ये उपमान मैले हो गए हैं

देवता इन प्रतीको के कर गए हैं कूच

कभी वासन अधिक घिसने से मुलम्मा टूट जाता है-

अगर मे यह कहूँ—

बिछली घास हो तुम

लहलहाती हवा में कलगी छरहरे बाजरे की,

(क्यों तुम नहीं पहचान पाओगी)”

इस प्रकार काव्य के पुरातन विधानों के प्रति इनकी प्रतिक्रिया, भाव तथा विषय के क्षेत्र के अतिरिक्त, काव्य शैली में भी हुई है और वे अलंकारों में नवीन-

१ देखिए ‘तार सप्तक’ (सन् १९४३), पृष्ठ ७५।

२ देखिए वही पृष्ठ ७५।

३ देखिए वही पृष्ठ ७६।

उपमानों पर अधिक जोर देते हैं। उनका विचार है कि ऐसे उपमान विश्व के किसी भी क्षेत्र से चुने जा सकते हैं। इन प्रतीकों में उन्होंने यौन-भावना का आधिक्य स्वाभाविक रूप से ही माना है।

प्रभाकर माचवे

माचवे जी ने 'तार सप्तक' में अपने वक्तव्य में आधुनिक काव्य में मौलिक कल्पना की आवश्यकता बताते हुए लिखा है कि "नवोन्मेष से विस्फूर्जित और उत्से-कित कल्पना की हिन्दी में कमी है। उसके लिए हमें अपना अलंकार-विधान सामूल बदलना होगा, उपमान भाजने होंगे, रूपकों की कलर्ड खोलनी होगी, उत्प्रेक्षाएं सच-मुच भाव के उत्स से उत्प्रेरित हैं या नहीं यह देखना होगा।" माचवे जी का निश्चित विचार है कि "हमारी कविता में पाए जाने वाले अधिकांश कल्पना चित्र या बिम्ब (Images) बच्चों के से निरे धाब्दिक, सहस्मृत या परम्परागत होते हैं।" वे इन धाब्दिक (Verbal) सहस्मृत (Associational) तथा परम्परागत बिम्बों (Traditional Images) के स्थान पर राग और ज्ञान से पूरित ऐन्द्रियिक, आवेगाश्रित और अभिजात-बिम्बों की मृष्टि आवश्यक मानते हैं। यदि ऐसे अलंकारों का प्रयोग होने लगेगा तो हमारे अलंकार अधिक वैज्ञानिक, आधुनिक और वैशेषिक हो जाएंगे। वे भी निरे अलंकार-साध्य से निरलंकार काव्य-रचना को अच्छा समझते हैं।

गिरजा कुमार माथुर

माथुर जी ने शब्दालंकारों में व्यंजनों के ध्वनि-सौन्दर्य को केवल रीति-कालीन रुढ़ि मात्र समझा है। वे अनुप्रास की व्यंजन-ध्वनियों से उत्पादित संगीत को कविता में संगीत नहीं मानते। वे व्यंजन-ध्वनियों से निर्मित संगीत को बाह्य, अस्थायी एवं मृत मानते हैं। उनके विचार से "वह आकार का संगीत है, शब्द की आत्मा का संगीत नहीं। शब्द की आत्मा स्वर-ध्वनि है, इसी कारण उस पर अव-लिम्बित संगीत आंतरिक, गम्भीर और स्थायी है। वह आकाश तत्व का संगीत है।" उन्होंने छन्दों में स्वरों के सम्पूर्ण प्रभाव के आधार पर उनका निश्चित रूप एवं आकार इस प्रकार निर्वाणित किया है। "आ' ध्वनि का रूप है विस्तार, 'इ' ध्वनि का रूप है आनत, ऊँचाई, 'ऊ' ध्वनि में दूरी, 'ए' ध्वनि में ऊर्ध्वगति, 'ओ' ध्वनि में वस्तु का 'व्योम' तथा भीम प्रवाह, और 'ऊ' में गहराई और गाभीर्य है।" इस प्रकार उन्होंने शब्दों के परम्परागत सौन्दर्य जिसे वे आकार का सौन्दर्य मात्र मानते हैं, से भिन्न, उनकी आत्मा के सौन्दर्य से, काव्य के वातावरण का निर्माण करना उचित समझा है। उन्होंने

१. देखिए 'तार सप्तक' (नन् १९४३), पृष्ठ ५२।

२. देखिए वही, , पृष्ठ ४१।

३. देखिए वही, , पृ० ४१।

४. देखिए वही, , पृ० ४१।

इन स्वरो की शक्ति, स्वरूप, रग तथा प्रभाव के गुणों की स्थापना करके काव्य के चातावरण के निर्माण में इनको आधार बनाया है। उनके स्वर-ध्वनि-विधान में व्यंजनो की आवृत्ति केवल राग मात्र का चमत्कार नहीं है। उनका उद्देश्य काव्य में बाह्य चमत्कार उत्पन्न करने की अपेक्षा शब्दों की आत्मा के आधार पर काव्य का अलंकरण करना है। व्यावहारिक रूप में वे इन स्वर-ध्वनियों के प्रयोग करने में विशेष सफल हुए हैं। इस प्रकार उन्होंने शब्दालंकारों के आन्तरिक-सौन्दर्य को व्यक्त करके तथा व्यंजनों की अपेक्षा स्वरो के सौन्दर्य तथा स्वरूप को प्रतिष्ठित करके हिन्दी के शब्दालंकारों को एक नवीन तथा मूल्यवान् तत्त्व से विभूषित किया है, जिसकी सम्भावनायें अनन्त हैं। इन अलंकारों के प्रति इनका दृष्टिकोण पूर्णतया नवीन है।

उपरोक्त विवेचन का सारांश यह है कि आधुनिक आलोचक प्रायः रसवादी हैं। उन्होंने अलंकारों के विषय में अपने विचार प्रसंगवश ही व्यक्त किए हैं। उनके द्वारा अलंकारों पर कोई पृथक् ग्रन्थ नहीं लिखे गए। वे अलंकारों को पूर्ववर्ती अधिकांश आलोचकों की भांति काव्य में प्रमुख स्थान न देकर गौण स्थान ही देते हैं। नन्द दुलारे वाजपेयी, 'अज्ञेय' आदि कुछ आलोचकों ने तो उत्कृष्ट काव्य में अलंकारों की अनिवार्यता भी नहीं मानी है। महावीर प्रसाद 'द्विवेदी, नन्द दुलारे वाजपेयी आदि कुछ आलोचकों ने नई कविता के लिए नए-नए अलंकारों का प्रयोग अनिवार्य समझा है। उनका विचार है कि जब नवयुग की कविता ही बदल गई है तो उसके अलंकार भी बदलने चाहिए।' द्विवेदी काल में अलंकरण की अपेक्षा स्वाभावोक्ति को महत्त्व दिया जाने लगा था। पंडित पद्म सिंह शर्मा तथा कृष्ण बिहारी मिश्र स्वाभावोक्ति को महत्त्व देते थे। इस युग में शब्दालंकारों की अपेक्षा अर्थालंकारों का महत्त्व अधिक समझा गया। शब्दालंकारों को काव्य में केवल आडम्बर मात्र ही माना गया।

शुक्ल जी जैसे कुछ आलोचकों ने अलंकारों को काव्य में साध्य की अपेक्षा साधन मनाने पर भी इनकी प्रभावोत्पादकता की शक्ति को स्वीकार किया है।^१ उनके विचार से अलंकार वस्तु, व्यापार, गुण तथा भाव के उत्कर्ष बर्द्धक है।^२ शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दर दास ने उन्हें रमणीयार्थ के उत्कर्षक के रूप में स्वीकार किया है। इस प्रकार उन्होंने मम्मट (वाक्य रसात्मक काव्य) की अपेक्षा पंडितराज जयन्नाथ के (रमणीयार्थ प्रतिपादक. शब्द. काव्य) दृष्टिकोण को अपनाया है। श्यामसुन्दर दास जी ने पाश्चात्य प्रभाव के अनुसार रमणीयार्थ में सौन्दर्य की भावना का भी समाहार करके अलंकारों को उसका साधन माना है। उन्हें वस्तु के बोधक मात्र के रूप में इस काल में किसी आलोचक ने स्वीकार नहीं किया है। 'सुधाशु' जी ने

१ देखिए 'भारतीभूषण' (सं० १९८७), पृ० ४१।

२ देखिए 'गोस्वामी तुलसीदास' (सन् १९४०), पृ० १६१।

३. देखिए 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३९), पृ० २४७।

पश्चात्त्य साहित्यालोचन के अनुसार अलंकारों के अस्तित्व की कसौटी 'कल्पना' मानी है। वे जिस अलंकार में कल्पना का तत्व न हो उसमें अलंकारत्व नहीं मानते।

इस काल में अलंकारों की संख्या का निर्धारण पुराने आचार्यों की भांति न होकर नवीन रूप में हुआ है। इन आलोचकों का विचार है कि जब अलंकार, कथन की शैलियाँ मात्र है तो उनकी संख्या की कोई सीमा भी नहीं हो सकती। इसलिए इनके द्वारा अलंकारों के विकास की अनेक सम्भावनाएं मानी गई हैं। प्रायः सभी आलोचकों ने नए-नए अलंकारों की सम्भावनाएं मानी हैं। उनका विचार है कि अलंकारों की योजना, देश, काल तथा पात्र के अनुसार होनी चाहिए, क्योंकि देश तथा काल के परिवर्तन से अलंकारों में भी परिवर्तन उपस्थित हो जाता है। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने नई कविता के लिए नए अलंकारों की आवश्यकता का स्पष्ट शब्दों में उल्लेख किया है तथा शुक्ल जी ने नवीन अलंकारों की अनेक सम्भावनाएं मानी हैं।

इन आलोचकों ने परम्परागत-उपमानों को आधुनिक-काव्य के सर्वथा अनुपयुक्त समझा है। इनके द्वारा अलंकारों के क्षेत्र में वे ही उपमान उचित समझे गए हैं, जिनकी रमणीयता, भव्यता, विशालता आदि के संस्कार, जनसाधारण के हृदय पर पड़े हुए हों। इन्होंने अप्रस्तुत-विधान के लिए प्रकृति के अनन्त रूपों तथा व्यापारों का ग्रहण इसलिए उपयुक्त समझा है कि वह गूढ़ व्यंजना की उत्पत्ति में सहायक होता है।

प्रकृति के बाह्य-उपमानों को यह आलोचक केवल मनमाने आरोप मात्र समझते हैं। 'सुधांशु' जी ने अप्रस्तुत की योजना के लिए प्रस्तुत का आधार आवश्यक समझा है, क्योंकि वे मानते हैं कि अभिव्यंजना का निश्चित आधार अनुभूति ही होती है। इनका विचार है कि अप्रस्तुत योजना में कल्पना तथा अनुभूति का ही आधार होता है। इन्होंने अप्रस्तुत-विधान में आकार-साम्य की अपेक्षा प्रभाव-साम्य का महत्व विशेष रूप में माना है तथा उन्हीं उपमानों को सुन्दर समझा है, जिनमें बिम्ब-ग्रहण कराने की शक्ति होती है।

इस काल में पश्चात्त्य प्रतीकवाद के प्रभाव-स्वरूप, हिन्दी में उपमानों की अपेक्षा प्रतीकों के अधिकाधिक प्रयोग पर जोर दिया जाने लगा। प्रतीकों का उपमानों से अधिक महत्व प्रतिपादित किया गया। शुक्ल जी ने सत्काव्य में अप्रस्तुत या उपमान में प्रतीकत्व की विशेष आवश्यकता समझी है। प्रतीकों में भावना को जाग्रत करने की शक्ति तथा उपमानों में केवल सादृश्य या साधर्म्य माना

१. देखिए 'काव्य में अभिव्यंजनावाद' (तृतीय संस्करण), पृ० ८६।

२. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९६६), पृ० ७५२।

३. देखिए 'काव्य में अभिव्यंजनावाद' (तृतीय संस्करण), पृ० १०१।

गया है। प्रयोगवादी कवियों ने प्रतीको में यौन-भावना का आधार स्वीकार किया है, जो फ्रायड के प्रभाव के कारण है।

प्रतीको के अतिरिक्त इन आलोचको द्वारा पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के दूसरे तत्व कल्पना का विवेचन अलकारो के प्रसंग में प्रभूत रूप में किया गया है। इनके विचार से कल्पना, अप्रस्तुत वस्तुओं के संस्कार हृदय में जमाती है तथा प्रकृति के अनन्त रूपों और व्यापारों की व्यञ्जना को ग्रहण करा कर, साम्य विधान कराने में योग देती है। पत जी ने कल्पना का उल्लेख न करके, शब्दों की विभिन्न शक्तियों तथा छन्दों के सम्मिश्रण तथा सामन्जस्य द्वारा, अलकारों का भावों की अभिव्यक्ति में सहायक होना माना है। शब्द की शक्तियों में भी कल्पना का कार्य होता है। अलकार की उत्पत्ति में छन्दों का आधार अन्य लेखकों ने नहीं माना है, क्योंकि अलकार तो बिना छन्द के भी होते हैं। यह भी अनिवार्य नहीं माना जा सकता कि छन्दों के सामन्जस्य से अलकारों में विशिष्टता आ ही जाएगी।

पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के प्रभाववश, हिन्दी में नवीन अलकारों का भी समावेश किया गया है। मानवीकरण, ध्वन्यात्मकता आदि पाश्चात्य अलकारों का प्रयोग छायावादी काव्य में प्रचुरता से हुआ है। इसी प्रकार प्रकृति के रूपों और व्यापारों पर आरोपित होने वाले भाव, तथ्य आदि भी अलकार माने गए। अमूर्त भावना के लिए मूर्त, मूर्त के लिए अमूर्त उपमानों का प्रयोग भी पाश्चात्या साहित्य-शास्त्र के अनुसार विवेच्य माना गया है। इस प्रकार परम्परागत विचार-पद्धतियों से हटकर, इन आलोचकों ने इस क्षेत्र में चिन्तन के नए मार्ग खोले हैं।

प्रसाद जी ने अलकारों को अभिव्यक्ति का एक अंग मात्र न मानकर, अनुभूति का साधक माना है। यह परिभाषा भी पाश्चात्य दार्शनिक क्रोचे की शब्दावली में व्यक्त हुई है। किन्तु रामचन्द्र शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दर दास जी से भिन्न नहीं है। प्रसाद जी ने अलकारों को अनुभूति का अंग मान लिया है। हिन्दी में पाश्चात्य-काव्य-सिद्धान्तों के आधार पर ही यह विवेचन भी आरम्भ हुआ कि अलकारों का स्थान अनुभूति के अन्तर्गत है या अभिव्यक्ति के। शुक्ल जी अलकार तथा अलकार्य का भेद मानते हैं। उन्होंने अलकारों को वस्तु के अन्तर्गत नहीं माना है। प्रसाद जी ने स्पष्ट ऐसा नहीं कहा है।^१ वाजपेयी जी ने भी अलकारों को भाव अथवा मानव वृत्तियों से पृथक् माना है। विश्वनाथ प्रसाद मिश्र तथा 'सुधांशु' जी ने अभिव्यजना-वादियों की भांति, अलकारों को उक्ति का अंग नहीं माना है। सुधांशु जी ने इस तथ्य का युक्तियुक्त विवेचन भी किया है।^२ इस प्रकार अधिकांश आधुनिक आलोचकों ने क्रोचे के मत से भिन्न, अलकारों को उक्ति से पृथक् माना है।

१ देखिए 'काव्य कला तथा अन्य निबन्ध'—'प्रसाद' (सं० १९६६), पृ० २५-२६।

२ देखिए 'काव्य में अभिव्यजनावेद' (तृतीय संस्करण), पृ० ७।

वाजपेयी जी ने शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दर दास आदि आलोचकों की भाँति अलंकारों को काव्य के साधक के रूप में अनिवार्य नहीं माना है। उनका विचार है कि उत्कृष्ट कविता में अलंकार वही कार्य करते हैं, जो दूध में पानी।^१ वे कहते हैं कि काव्य की उत्कर्षपूर्ण स्थिति में सभी सम्प्रदाय, अलंकार, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि भटियाभेट हो जाते हैं तथा इन सब की सत्ता ही नहीं रहती। वे अलंकार, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि की काव्य के लिए अनिवार्यता नहीं मानते।

इन आलोचकों ने अलंकारों का प्राचीन वर्गीकरण छोड़कर उनका नवीन आधार पर वर्गीकरण किया है। 'सुधाशु' जी ने इनका भाव, न्याय, काल, वाणी तथा क्रिया के आधार पर वर्गीकरण किया है। अलंकारों में प्रस्तुत की प्रधानता तथा अप्रस्तुत की गौणता तर्क के आधार पर स्वीकृत की गई है। इनके द्वारा मानोवैज्ञानिक विश्लेषण के आधार पर अलंकारों के मूल में अतिशयोक्ति अथवा वक्रोक्ति का विवेचन भी किया गया है।

निष्कर्ष यह है कि आलोच्य-काल के अलंकार विवेचन में भारतीय तथा पाश्चात्य विचारधाराओं का सम्मिश्रण हुआ है। भारतीय विचार-पद्धति के अनुसार अलंकारों की सख्या के विवेचन के परिणाम-स्वरूप अलंकारों की अनन्तता स्थापित की गई है। अलंकारों के मूल में किसी विशेष अलंकार के विवेचन के साथ-साथ कल्पना-शक्ति का भी विवेचन किया गया है, यद्यपि कल्पना तथा मूल-अलंकारों की प्रक्रिया का स्पष्ट तथा वैज्ञानिक सम्बन्ध इन आलोचकों द्वारा स्थापित नहीं हो सका है। इनके द्वारा रस तथा रमणीयार्थ के साधन के रूप में अलंकारों की स्वीकृति करके प्रायः उत्तर-ध्वनि-कालीन संस्कृत आचार्यों की परम्परा का ही निर्वाह हुआ है। अलंकारों का वर्गीकरण, लक्षणों का विवेचन आदि परम्परागत शैली में ही किया गया है। इस काल में अलंकारों की नई उद्भावनाएँ नहीं हुईं वरन् केवल अलंकारों के स्वरूप का वैज्ञानिक विवेचन ही किया गया। अलंकारों में 'कल्पना' का स्थान, सौन्दर्य के साधक के रूप में अलंकारों का महत्त्व, उपमान तथा प्रतीको का अन्तर तथा प्रतीको का महत्त्व, मूर्त के लिए अपूर्त, अपूर्त के लिए मूर्त-विधान, अलंकारों की अनिवार्यता, अलंकार तथा अलंकार्य का भेद, आकार-साम्य की अपेक्षा प्रभाव-साम्य का महत्त्व आदि विषय इन आलोचकों द्वारा पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के आधार पर विवेचित हुए।

इस प्रकार इन आधुनिक आलोचकों के अलंकार-विवेचन के विशेष तथ्य ये हैं.—

१—अलंकार भाव प्रकाशन के साधक हैं तथा इनकी सख्या का कोई निर्धारण नहीं हो सकता। वे अनेक हैं। इसलिए नवीन अलंकारों का यहण विधेय है।

२—इनका उद्देश्य भाव, सौन्दर्य, अनुभूति, राग आदि को तीव्र करना है।

१ 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' (प्रथम संस्करण), पृ० ६६।

३—रस अथवा रमणीयार्थ साध्य है तथा अलंकार उनके साधक अथवा उत्कर्ष है।

४—क्रोचे के मतानुसार अलंकार उक्ति के अंग नहीं माने गए हैं। अलंकार तथा अलंकार्य में भेद माना गया है।

५—अलंकार वस्तु का बोध मात्र नहीं कराते वरन् भावों की तीव्र अनुभूति भी कराते हैं।

६—प्रायः सभी आधुनिक आलोचक रसवादी हैं। इन्होंने अलंकारों का काव्य में गौण स्थान ही माना है।

७—कुछ आलोचकों ने उत्कृष्टतम काव्य के लिए अलंकारों की अनिवार्यता नहीं मानी है।

८—नई कविता के लिए नए अलंकारों की आवश्यकता मानी गई है। अलंकार देश, काल के अनुकूल परिवर्तित होने वाले हैं। वे सब कालों के लिए समान नहीं होते हैं।

९—अलंकारों का कार्य-साधन 'कल्पना' करती है। बिना कल्पना के अलंकारों में काव्यत्व नहीं होता।

१०—अप्रस्तुत विधान के लिए प्रकृति के अनन्त रूपों तथा व्यापारों का गुण ही गूढ़ व्यञ्जनाकारी समझा गया है।

११—अप्रस्तुत योजना में आकार-साम्य की अपेक्षा प्रभाव-साम्य का महत्त्व विशेष रूप में होता है।

१२—उपमानों की अपेक्षा प्रतीकों का प्रयोग वाङ्मयीय समझा गया है। प्रतीकों में भावों को जाग्रत करने की विशेष शक्ति तथा उपमानों में केवल सादृश्य तथा साधर्म्य ही माना गया है।

१३—पाश्चात्य नवीन अलंकारों को ग्रहण किया गया है। मूर्त के लिए सूक्ष्म तथा सूक्ष्म के लिए मूर्त उपमान, नवीन संवेदना की प्रेषणीयता के लिए अनिवार्य समझे गए हैं।

रीति सम्प्रदाय का विकास

संस्कृत साहित्य में रीति सम्प्रदाय का विकास

रीति सम्प्रदाय का विकास संस्कृत साहित्य के अन्तर्गत दो भागों से विभाजित किया जा सकता है (१) पूर्व-ध्वनि काल, तथा (२) उत्तर-ध्वनि-काल। पूर्व-ध्वनि-काल में वामन के द्वारा रीति, काव्य की आत्मा के पद पर प्रतिष्ठित हो गई थी तथा उसका गम्भीर और वैज्ञानिक विश्लेषण तथा विवेचन किया गया था।

१. 'रीतिरात्मा काव्यस्य' 'काव्यालंकार सूत्र' वामन १।२।६।

काव्य के वस्तु तथा रीति नामक दो तत्वों में से रीति की प्रधानता स्थापित की गई थी, यद्यपि वस्तु का भी विरोध नहीं किया गया था। उनके विचार से रीति का अर्थ "विशिष्ट पद-रचना" था।^१ उन्होंने रीति को गुणों पर आश्रित किया था।^२ गुण शब्द तथा अर्थ के धर्म माने गए थे।^३ उनको रस के आश्रित नहीं माना गया था। कान्ति गुण का अंग होने के कारण रस ही [गुणों के आश्रित हो गया था (दीप्ति रसत्व कान्ति)]। अलंकारों से गुणों का महत्त्व अधिक माना जाने लगा था। गुण काव्य के नित्य धर्म के रूप में अपनाए गए थे तथा अलंकार अनित्य। गुणों के अभाव में काव्य की शोभा नहीं मानी गई थी। अलंकारों को काव्य के सौन्दर्य-वर्द्धक के रूप में माना गया था, उत्पादक के रूप में नहीं।

रीति शब्द से पूर्व, भारत ने प्रवृत्ति, बाण ने शैली, भामह ने काव्य, दण्डी ने मार्ग आदि इसके विभिन्न नाम रखे थे। आनन्दवर्द्धन ने रीति को सघटना की संज्ञा दी। राजशेखर ने प्रवृत्ति, रीति तथा वृत्ति के पारस्परिक सम्बन्ध का निर्देश करके इनका सामन्जस्य स्थापित किया था। भोज ने इन्हें कवि-गमन-मार्ग का नाम दिया। मम्मट ने वृत्तियों तथा रीतियों का एकीकरण स्थापित किया था। इनकी वृत्ति की परिभाषा यह है "वृत्ति नियत वर्णों का रसानुकूल व्यापार है।"^४ उन्होंने तीन गुणों में अन्य गुणों को समाविष्ट करके रीति, वृत्ति तथा गुणों का भी एकीकरण प्रस्तुत कर दिया।^५ विष्णुनाथ ने रीति को 'पदों की सघटना' अथवा 'अंगसंस्थान' का नाम दिया।^६ इस प्रकार प्रवृत्ति, रीति, वृत्ति आदि शब्दों का समय के साथ-साथ एकाकार हो गया। इन सब नामों में प्रत्येक शब्द अपने मूल तत्व के आधार का सूचक था। पर इनमें से रीति शब्द की प्रधानता अन्त तक बनी रही।

भरत ने प्रवृत्तियों के विभाजन का आधार वेश, भाषा, आचार तथा वार्ता को माना था।^७ बाण ने भौगोलिक आधार पर भाषा के विचार से इनका वर्गीकरण किया था। इनके विभाजक आधार, गुण तथा अलंकार थे। गौड तथा प्रतीच्य ने गुणों का आधार और उदीच्य तथा दाक्षिणात्य में अलंकारों का महत्त्व स्वीकार किया गया था।^८ भामह तथा वामन ने उनके एक अन्य प्रकार के विभाजन का आधार गुण को

- १ 'विशिष्ट पद-रचना रीति' - वही ११२।७
- २ 'विशेषो गुणात्मा' - वही ११२।८
- ३ 'काव्य शोभाया कर्तारो धर्मा गुणा.' वही ३।१।१
- ४ 'वृत्तिनियतवर्णगतो रस विषयो व्यापार' (काव्य प्रकाश ६) सू० १०५।
- ५ 'एतास्तिन्नो वृत्तयः वामनादीना मते वैदर्भी गौडी पाचाल्याख्या रीतियो मता' वही सू० १११
- ६ 'पद संघटना रीतिरगमस्या विशेषवत् । उपकर्त्री रसादीना' (साहित्य दर्पण) ६।१
- ७ 'पृथिव्या नाना देश वेषभाषाचारवार्ता स्थापयतीति प्रवृत्ति.' नाट्य शास्त्र

माना । रुद्रट के समय तक प्रायः इतका भौगोलिक आधार पाया जाता है । उन्होने समासो को रीति के मूल तत्व के रूप में स्वीकार किया तथा रस के साथ रीति के प्रयोग की चर्चा करके रस का भी उनके मूल में अप्रत्यक्ष आधार माना ।

आनन्दवर्धन ने रुद्रट की भांति रीति का मूल तत्व समास ही माना है । उन्होने गुणो तथा समासो दोनों को ही रीति का मूल तत्व मान कर गुणो को इनका आन्तरिक तथा समास को बाह्य तत्व समझा है । उन्होने रस के अतिरिक्त औचित्य को भी रीति का नियामक हेतु माना है तथा उसके तीन भेद, वक्तु, वाच्य तथा विषय किए हैं । राजशेखर ने समास के अतिरिक्त अनुप्रासो को भी रीति का मूल तत्व माना है । उनके तीन कल्पित नए आधार-तत्व, योगवृत्ति, उपचार तथा योगवृत्ति-परम्परा को भी मान्यता मिली है । कुन्तक ने रीतियों का सम्बन्ध स्वभाव से जोड़ कर, सुकुमार, विचित्र तथा मध्यम स्वभाव के अनुसार इनका वर्गीकरण प्रस्तुत किया है । मम्मट ने रीति का एक नया तत्व वर्ण-गुम्फ माना, क्योंकि उन्होने प्रत्येक गुण का सम्बन्ध वर्णों से स्थापित कर दिया था । इस प्रकार वे रस, गुण-वर्ण-गुम्फ आदि को रीति का मूल तत्व मानते हैं । इसी प्रकार विश्वनाथ ने वर्ण-संयोजना शब्द-गुम्फ तथा समास को रीति के मूल तत्व के रूप में ग्रहण किया । इस प्रकार संस्कृत साहित्यालोचन के अन्तर्गत अलंकार, गुण, समास, औचित्य, अनुप्रास, स्वभाव, वर्ण-गुम्फ, वर्ण-संयोजना आदि रीति के मूल तत्व माने गए ।

भरत ने भौगोलिक आधार पर चार प्रवृत्तियों का उल्लेख किया था, आवन्ती, दाक्षिणात्या, उड्र मधी तथा पाँचाली ।^१ यह नामकरण प्रातो के आधार पर था । बाण ने चार शैलियों के नाम उदीच्य, प्रतीच्य, दाक्षिणात्या तथा गौड रखे थे । भामह ने केवल दो काव्य, वैदर्भी तथा गौड माने हैं । दण्डी ने भी इन्हीं दो को भागों का नाम दिया है । वामन ने वैदर्भी तथा गौडी के अतिरिक्त पाँचाली को भी तीसरी रीति माना है । रुद्रट ने इनमें एक चौथी रीति, लाटी का समावेश किया । आनन्दवर्धन के समय तक रीतियों का भौगोलिक आधार पूर्णतया मिट गया । उन्होने असमासा, मध्य समासा तथा दीर्घ समासा नामक तीन रीतियों को स्वीकार किया है । भोज ने दो और रीतियाँ आवन्तिका तथा मागधी मानी हैं, पर उनका विशेष प्रचार नहीं हुआ । इस प्रकार उत्तर-ध्वनि-काल में मम्मट के पश्चात् 'केवल तीन रीतियाँ, वैदर्भी, गौडी तथा पाँचाली ही मान्य हुईं, जिनके नाम तो भौगोलिक आधार पर रहे पर विकास, काव्य के उपादानों को ग्रहण करके हुआ ।

उत्तर-ध्वनि-काल में आचार्यों का ध्यान रीतियों के बाह्य वर्णन तथा वर्गीकरण की ओर से हटकर उनके मूल तत्व के सूक्ष्म विश्लेषण में लग गया । रीतियाँ रस, रूप, सौन्दर्य का साधन मानी जाने लगी । उनमें वस्तु तत्व की प्रधानता जाती रही । वे रसामिव्यक्ति का साध्य बन गईं । समास, अनुप्रास, वर्ण-गुम्फ, गुण आदि

उनके मूल तत्व निर्धारित होने पर भी वे रसादि की उत्कर्षक मानी जाने लगी। काव्य में वस्तुतत्त्व की प्रधानता का विचार होने लगा तथा काव्य में वस्तु को साध्य और रीतियों को उसका साधन समझा जाने लगा। वामन ने रीतियों को विशिष्ट पद-रचना कहा था और गुणों के साथ उसका नित्य सम्बन्ध माना था। यह बात उत्तर-ध्वनि-काल के प्रायः सभी आचार्यों ने भी मानी है। किन्तु वामन रीति को शब्द और अर्थ के शोभाकारक गुणों के रूप में मानते थे। वे रीतियों को अपने आप में सिद्ध समझते थे। उत्तर-ध्वनि-काल के आचार्यों ने गुणों को रस के धर्म के रूप में स्वीकार करके रीति को रस का माध्यम माना।^१ वे रीति को शब्द और अर्थ के आश्रित रहने वाला चमत्कार मानते थे। यह ओज, प्रसाद तथा माधुर्य गुणों द्वारा चित्त को द्रवित, दीप्त तथा परिव्याप्त करती हुई उसे रस दशा तक पहुँचाने का साधन मात्र समझी गई।

पूर्व-ध्वनि काल के आचार्य अलंकार तथा अलंकार्य का भेद न करके समस्त शब्द तथा अर्थगत सौन्दर्य को अलंकार मानते थे, पर उत्तर-ध्वनि-काल के आचार्यों ने अलंकार तथा अलंकार्य, वस्तु तथा रीति, प्राण तथा शरीर का स्पष्ट भेद करके रस-ध्वनि को काव्य का प्राणतत्व और रीति को उसका अंग-संस्थान अथवा बाह्य स्वरूप माना। रीति काव्य का अंग-संस्थान बन गई तथा उसके बाह्य अंग, वर्ण-संयोजन, पद-रचना, शब्द-गुम्फ, समास आदि हो गए और गुण, स्वभाव आदि उसके आंतरिक अंग माने जाने लगे। इन बाह्यांगों का समन्वय आंतरिक अंगों से हो गया तथा इन आंतरिक अंगों के समन्वित रूप के आश्रय से रीति, रस-ध्वनि की अभिव्यक्ति का साधन हो गई। इस प्रकार उत्तर-ध्वनि-काल के आचार्यों ने रीति के द्वारा, गुण, अलंकार आदि का भी रस-ध्वनि से सीधा सम्बन्ध स्थापित कर दिया।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में रीति सम्प्रदाय का विकास

अलंकार तथा रस सम्प्रदाय की भाँति रीति को काव्य की आत्मा के रूप में हिन्दी के आचार्यों ने स्वीकार नहीं किया, किन्तु उन्होंने व्यावहारिक रूप में काव्य के सौन्दर्य की वृद्धि के लिए रीति, गुण, पद-रचना तथा निर्दोषता आदि की ओर विशेषरूप में ध्यान दिया। रसवादी कवियों ने भी रस के उत्कर्ष के लिए रीति को व्यावहारिक रूप में मान्यता दी। स्वयं, विद्यापति, सूर, तुलसी आदि ने रीति के विभिन्न तत्वों का काव्य में प्रयोग करते हुए सत्काव्य के लिए उसके महत्त्व को स्वीकार किया। रीति की और अधिक प्रवृत्ति होने के कारण नन्ददास को 'जडिया' की उपाधि मिली है। रीति-काल के प्रमुख कवियों ने अपने काव्य में रीति की महत्ता का विशेष ध्यान रखा है।

इस काल में रीति का सैद्धान्तिक विवेचन मम्मट के आधार को ग्रहण करके वृत्तियों के रूप में ही हुआ। यह वृत्ति-विवेचन वृत्त्यनुप्रास के अन्तर्गत हुआ है। चिन्तामणि रीति को काव्य की आत्मा न मानकर उसे अर्कसूरि की भाँति (स्वभा-

१. 'पदसघटना रीतिरगसस्था विशेषवत् । उपकर्त्री रसादीनाम्' (साहित्य दर्पण) ६।३

वैरिव रीतिभिः) काव्य का स्वभाव तथा उत्कर्ष-वर्द्धक तत्त्व मानते हैं। वे स्पष्टतः रसवादी हैं तथा शब्द और अर्थ को काव्य का शरीर और रस को उसका उसका प्राण मानते हैं। उनका विचार है कि अलंकारादि काव्य के आभूषण हैं, गुण, शौर्यादि गुणों के समान हैं तथा वृत्तियाँ उसकी वृत्ति के समान हैं। इस प्रकार वे रीति को काव्य का बाह्य-अंग न मानकर आन्तरिक अंग मानते हैं। उन्होंने रीति से वृत्ति को अधिक व्यापक नहीं माना है।

देव का रीति वर्णन चिन्तामणि तथा कुलपति मिश्र की अपेक्षा मम्मट की परम्परा से हटकर है। वे रीतियों को काव्य के रस से अभिन्न मानते हैं तथा उन्हें काव्य का द्वार कहते हैं (ताते पहले बरनिए, काव्य द्वार रसरीति)। उन्होंने अन्य आचार्यों के प्रतिकूल रीति और गुणों का पाथंक्ष्य मिटा कर उन्हें एक कर दिया है तथा प्रसाद, ओज, माधुर्य को ही रीति नाम से अभिहित किया है। दास ने मम्मट की भाँति रीतियों का वर्णन न कर वृत्तियों का ही विवेचन किया है। जगत्सिंह ने मम्मट की अपेक्षा वामन का अनुकरण किया है। इस प्रकार आलोच्य-काल से पूर्व रीति का विवेचन अधिकांश में मम्मट के अनुकरण पर ही हुआ। रीति के विवेचन में इस युग के आचार्यों ने कोई विशेष मौलिक योग नहीं दिया है। वे केवल, पुरातन ज्ञान का ही परिचयात्मक विवरण अपनी रुचि के अनुसार देते रहे।

आलोच्य-काल में हिन्दी में रीति सम्प्रदाय का विकास

इस काल में रीति सम्प्रदाय के विकास की भी स्पष्टतः दो धाराएँ दिखाई पड़ती हैं। पहली उन आधुनिक रीतिकारों की जिन्होंने परम्परागत रूप में रीति का विवेचन प्राचीन आचार्यों के आधार पर किया है तथा दूसरी नवीन आलोचकों की, जिन्होंने पाश्चात्य आलोचना के नवीन सिद्धान्तों तथा प्राचीन आचार्यों के मतों का वैज्ञानिक दृष्टि से तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। इन दोनों प्रकार के आलोचकों ने ही रीति को काव्य की आत्मा के रूप में ग्रहण नहीं किया। आधुनिक रीतिकारों को प्रायः मम्मट का ही मत मान्य रहा। इस काल में रीति तथा वृत्ति की प्रायः अभिन्नता मानी गई। इस सम्प्रदाय का विवेचन अलंकार तथा रस सम्प्रदायों की अपेक्षा अधिक विस्तृत नहीं रहा।

आधुनिक आलोचकों के रीति विवेचन पर पाश्चात्य काव्य के नवीन सिद्धान्तों तथा विचारधाराओं का पर्याप्त प्रभाव पड़ा, जिसके फलस्वरूप रीति को शैलीरूप में ग्रहण करके, उसका चिन्तनपूर्ण विवेचन तथा गम्भीर व्याख्या की गई। इनके रीति विवेचन में पाश्चात्य, शास्त्रीय, स्वच्छन्दतावादी, सौन्दर्यवादी, मनोविश्लेषणवादी तथा समाजवादी सिद्धान्तों का ही प्रभाव नहीं पड़ा बरन् हिन्दी के नवीन रचनात्मक-साहित्य, प्राचीन काव्य-शास्त्र तथा हिन्दी भाषा की प्रकृति आदि का भी आधार ग्रहण किया गया। अन्य सम्प्रदायों की भाँति आधुनिक आलोचकों ने इस सम्प्रदाय का भी नए रूप में विकास किया। प्राचीन तथा नवीन के सम्मिश्रण से इसके अन्तर्गत विभिन्न तत्त्वों का समावेश ही नहीं हुआ, बरन् इसके स्वरूप को भी, अधिकाधिक

भी आ सकते हैं। पुनरुक्ति में वर्णवृत्ति तथा पदावृत्ति भी मानी गई है, जो वृत्तियों तथा गुणों के स्वरूप-निर्माण का अंग है।

उनका विचार है कि रीतियों का प्रभाव अर्थालंकारों पर कुछ नहीं पड़ा है। उन्होंने शब्दालंकारों को ही विशेष रूप में प्रभावित किया है। किन्तु वृत्त्यनुप्रास का प्रचार तो वास्तव में रीति तथा गुणों के ही आधार पर बढ़ा है। उनका प्रभाव अर्थालंकार पर पड़ना आवश्यक भी नहीं है। शब्दों से ही सम्बन्ध होने के कारण वे शब्दालंकारों पर ही प्रभाव डाल सकती हैं। शब्दालंकारों तथा रीतियों की पारस्परिक निकटता है।

सीताराम शास्त्री

इनके ग्रन्थ 'साहित्य सिद्धान्त' में अन्य १३ काव्यांगों के समान वृत्ति का वर्णन भी मम्मट के अनुसार ही किया गया है। इसका विवेचन गद्य में है तथा उदाहरण सस्कृत के दिये गए हैं।

अर्जुनदास केडिया

केडिया जी ने पोद्दार जी के समान 'भारती भूषण' में शब्दालंकारों के प्रसंग में अनुप्रास के अन्तर्गत वृत्तियों का वर्णन किया है। उनके वृत्ति-विवेचन में एक नवीनता यह है कि उन्होंने वर्णों के अतिरिक्त वृत्तियों के लिए स्वरों को भी आधार माना है। उनका विचार है कि उपनागरिका तथा कोमला के लिए ह्रस्व स्वर और परुषा के लिए दीर्घ स्वर उपयुक्त होते हैं। वे समझते हैं कि स्वर, अनुप्रासवाहक होते हैं। इस बात को लक्षण के अन्तर्गत न लिखकर उन्होंने उपनागरिका वृत्ति की टिप्पणी में दिया है। इस रूप में उनका मम्मट से मतभेद है।

बिहारीलाल भट्ट

भट्टजी ने 'साहित्य सागर' (स० १९६४) की नवी तरंग में रीति, वृत्ति तथा काव्य-दोष आदि का वर्णन किया है। उनका यह विवेचन विद्वतापूर्ण है। यह प्राचीन शैली में हुआ है तथा सामान्य मूल्य का है।

मिश्रबन्धु

मिश्रबन्धुओं के 'साहित्य पारिजात' में भी वृत्तियों का वर्णन अनुप्रास के ही अन्तर्गत किया गया है। इसमें भी वृत्तियों के तीन भेद माने गए हैं—उपनागरिका या वैदर्भी, परुषा या गोड़ी और कोमला या पाचाली। उपनागरिका में चित्तद्रावक वर्णों में रचना होती है। इसमें माधुर्य गुण की व्यञ्जना करने वाले वर्णों का प्रयोग होता है तथा कोमला या पाचाली में प्रसाद की व्यञ्जना करने वाले वर्णों का। मिश्र

बन्धुओं ने सीधे 'काव्य प्रकाश' के लक्षणों को आधार मानकर दास के 'काव्य निर्णय' को अपना आधार बनाया है। दास का 'काव्य निर्णय' स्वयं मम्मट से प्रभावित है। उनके वृत्ति वर्णन की एक विशेषता, जो अन्य आचार्यों में नहीं पाई जाती, यह है कि अन्य आचार्य लक्षण तथा उदाहरण देते समय हिन्दी की प्रकृति का ध्यान न रखकर, परम्परागत रूप में संस्कृत भाषा की प्रकृति का ही ध्यान रखते थे, किन्तु उन्होंने माधुर्य-व्यंजक वर्णों का विश्लेषण हिन्दी की प्रकृति के ही अनुसार किया है। उन्होंने उदाहरण स्वरूप बताया है कि 'ण' यद्यपि संस्कृत में माधुर्य-व्यंजक है तथापि ब्रजभाषा में नहीं है। इसी प्रकार उनका यह विचार है कि हिन्दी के माधुर्य-व्यंजक वर्णों को हिन्दी की प्रकृति के ध्यान से देखना उचित है।

उपरोक्त विवेचन का सार यह है कि पूर्ववर्ती काल के समान ही आलोच्य-काल के प्रारम्भ में इन आधुनिक रीतिकारों के द्वारा अधिकांश में 'काव्य प्रकाश' के आधार पर, अनुप्रास के अन्तर्गत, वृत्तियों अथवा रीतियों का विवेचन होता रहा। इनके द्वारा 'काव्य निर्णय' का भी आधार लिया गया। वृत्तियों और रीतियों को उसी के अनुसार माना जाता रहा। कहीं-कहीं तो 'काव्य प्रकाश' का रूपान्तर मात्र प्रस्तुत कर दिया गया। 'रसाल जी' जैसे ध्वनिवादियों ने 'रीति' को रचना-ध्वनि या वर्ण-ध्वनि के अन्तर्गत माना। रीति को काव्य की आत्मा के रूप में आलोच्य-काल में भी किसी ने ग्रहण नहीं किया। उत्तर-ध्वनि-कालीन विचारधारा के अनुसार रीति को काव्य का अंग-संस्थान अथवा बाह्य-स्वरूप माना गया तथा रस-ध्वनि को उसका प्राणतत्त्व।

रीति के मूल तत्त्व के विवेचन में भी मम्मट का ही मत सामान्य रूप में माना जाता रहा। इन आलोचकों द्वारा गुण, वृत्ति तथा रीति की अभिन्नता मानी गई। 'रसाल जी' ने रीतियों का आधारभूत सिद्धान्त 'प्रयत्न लाघव' माना यद्यपि प्रयत्न-लाघव के अतिरिक्त ध्वनि-साम्य तथा पुनरुक्ति और कुछ अंशों में कौतूहल-प्रियता भी उसके आधार हो सकते हैं। केड़िया जी ने अपने वृत्ति-विवेचन में व्यंजना के अतिरिक्त स्वरों को भी वृत्तियों का आधार मानकर मम्मट से अपना भेद प्रदर्शित किया।

इस काल में हिन्दी की प्रवृत्ति का ध्यान रखकर भी कुछ नवीनता का समावेश किया गया। मिश्रबन्धुओं ने वृत्त्यनुप्रास के अन्तर्गत माधुर्य-व्यंजक वर्णों का विश्लेषण हिन्दी की प्रकृति के आधार पर करके यह बताया कि 'ण' यद्यपि संस्कृत में माधुर्य-व्यंजक है पर ब्रजभाषा में नहीं है। इसलिए माधुर्य-व्यंजक वर्णों को हिन्दी की प्रकृति के अनुसार ही रखना उचित है।

इन आलोचकों के द्वारा रीति का विवेचन प्रायः सैद्धान्तिक रूप में ही किया गया, व्यावहारिक रूप में नहीं। व्यावहारिक रूप में तो यह समय रीति के विरुद्ध ही था। भाषा में विशिष्ट-पद-रचना, वर्ण-संयोजन, शब्द-गुम्फ, समास आदि की प्रतिक्रिया के कारण काव्य में इतिवृत्तात्मकता तथा रूपात्मकता ही अपनाया गया। इस

समय प्रधानता अलंकार तथा रस सम्प्रदाय के विवेचन की ही रही। रीति का वर्णन तो अलंकारो के अन्तर्गत ही होता रहा। इन रीतिकारो पर पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र का भी प्रभाव दिखाई नहीं पड़ता। पुरानी परम्परा ही कुछ क्षीण नवीनताओ के साथ चलती रही। रीति के लिए वृत्ति, रीति तथा रचना, केवल तीन नामो का ही उल्लेख हुआ। प्रमुखता 'वृत्ति' की ही रही। संस्कृत काल के अनुसार रीति के मूल तत्त्वो का विवेचन, उसका काव्य के प्राण तथा शरीर (वस्तु तथा रीति) पक्ष में स्थान, काव्य के उत्कर्ष के लिए उसका मूल्य आदि विषयो का कोई विवेचन इन आलोचको के द्वारा नहीं हुआ।

आधुनिक आलोचक

पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदीजी के रीति विषयक विचार किसी एक ग्रन्थ में प्राप्त नहीं होकर उनके विभिन्न लेखो तथा ग्रन्थो में बिखरे हुए हैं। द्विवेदीजी ने रीति का विवेचन रूढि के अनुसार गुण, रीति, वृत्ति आदि का विवरण मात्र देकर नहीं किया है, वरन् काव्य भाषा के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए तथा उसकी शुद्धता पर विशेष बल देते हुए किया है। द्विवेदीजी के समय से ही पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के तत्त्वों का विवेचन हिन्दी में होने लगा था, इसलिए उन्होंने रीति को आधुनिक शैली के रूप में स्वीकार करके, उसके प्रमुख तत्त्व भाषा का ही विवेचन किया है।

द्विवेदीजी के युग में काव्य की भाषा तथा गद्य की भाषा की समस्या प्रस्तुत थी। काव्य की भाषा ब्रजभाषा तथा गद्य की खड़ी बोली थी। वे इस अन्तर को मिटाने में तो प्रयत्नशील रहे ही, साथ ही भाषा के महत्त्व का प्रतिपादन करने में भी निरंतर क्रियाशील रहे। उन्होंने यूरिपाइडीज तथा वर्डस्वर्थ जैसे पाश्चात्य विद्वानो के अनुसार काव्य-भाषा को सरल तथा सादी बनाने का प्रयत्न किया। उनका लक्ष्य खड़ी बोली को ही गद्य तथा पद्य की भाषा बनाने का था तथा इसी के लिए वे प्रयत्नशील रहे। वे भाषा को व्याकरण सम्मत तथा परिष्कृत बनाने के पक्ष में थे। उनका विचार था कि शुद्ध भाषा द्वारा ही काव्यात्मक सुन्दर भाव अभिव्यक्ति पा सकते हैं। जब तक भाषा शुद्ध न होगी उसमें विशिष्ट गुणो का आना सम्भव नहीं होगा। भाषा को भाव प्रकाशन के योग्य बनाने के लिए उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग पर जोर दिया। उन्होंने भाषा में सरल, भावानुकूल तथा प्रभावपूर्ण शब्दों का प्रयोग विधेय माना। वे लिखते हैं कि "भाव चाहे जैसा ऊँचा क्यों न हो, पेचीदा न होना चाहिए। वह ऐसे शब्दों द्वारा प्रकट किया जाना चाहिए, जिनसे सब लोग परिचित हो। मतलब यह है कि भाषा बोलचाल की हो। क्योंकि कविता की भाषा बोलचाल से जितनी ही अधिक दूर जा पड़ती है उतनी ही उसकी सादगी कम

हो जाती है।^१ वे भाषा में सर्वसम्मत तथा प्रचलित मुहावरो का प्रयोग भी स्तुत्य मानते थे।^२

इस प्रकार द्विवेदीजी ने रीति (शैली) के भाषा नामक तत्त्व का विवेचन समयानुकूल साहित्य तथा परिस्थितियों के आधार पर करके रीति अथवा शैली का प्रधान तत्त्व भाषा को ही माना है। उनका विचार था कि वही भाषा उत्तम शैली की सूचक हो सकती है, जो शुद्ध, व्याकरण-सम्मत, सरल, सीधी तथा बोलचाल की हो। द्विवेदीजी यूरिपाइडीज की सरल तथा सहज शैली के समर्थक थे, जो वैदर्भीरीति के समीप है। यूरिपाइडीज के समान ही वे बोलचाल की भाषा के प्रयोग को अच्छा समझते थे। उनकी समर्थित शैली रोम की एटिक शैली के भी अनुकूल है। द्विवेदीजी के भाषा सम्बन्धी विचार प्रसाद गुण के अनुकूल हैं। वे उदात्त, गरिमामय तथा अलंकृत भाषा शैली की अपेक्षा सरल, स्पष्ट, प्रचलित, मुहावरेदार तथा शुद्ध भाषा शैली के समर्थक हैं। इनकी यह शैली सिसरो की प्रसन्न, डायोनिसियस की 'स्मूथ' या 'फ्लोइड' की प्रवाहमयी तथा डिमेट्रियस की प्लेन 'सरल' शैली के अनुकूल है।

वर्डस्वर्थ की भांति द्विवेदीजी के प्रयत्नों से भी हिन्दी में गद्य तथा पद्य की भाषा पूर्णतया एक सी न हो सकी। स्वयं उनकी काव्य-भाषा रूखी तथा गद्यमय थी। वर्डस्वर्थ की भांति वे ग्राम्य भाषा को ही सहज मानव-भाषा नहीं समझते। उन्होंने सहज बोलचाल की स्वाभाविक भाषा को काव्य की भाषा बनाने का आग्रह किया। उन्होंने पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी आचार्यों के अनुसार भाषा की महत्ता का विवेचन करके काव्य शैली का अथवा रीति के निर्माण में योग दिया तथा हिन्दी रीति सम्प्रदाय में भाषा की महत्ता को रीति, वृत्ति तथा गुण से भी आगे रखा। उनका भाषा का विवेचन वर्ण-गुम्फ तथा शब्द-गुम्फ के आधार पर न होकर उचित शब्द के प्रयोग के आधार पर है। उन्होंने भाषा के सौन्दर्य में व्याकरण का आधार प्राथमिक रूप में स्वीकार किया। उन्होंने भाषा का भाषण से भी सम्बन्ध होना अनिवार्य माना है। इस प्रकार उन्होंने रीति-सम्प्रदाय के विकास में भाषा को उसके प्रमुख तत्त्व के रूप में स्वीकार करके उसका युगानुकूल विवेचन किया, जिसका इस युग के साहित्य में विशेष महत्व है। उन्होंने परम्परागत शैली में गुणो, रीतियों तथा वृत्तियों का ही विवेचन न करके, पाश्चात्य आचार्यों द्वारा निर्देशित भाषा के तत्त्वों को भी ग्रहण किया है। उन्होंने शैली (रीति) के अन्य तत्त्वों की व्याख्या इसलिए नहीं की कि उस समय तो भाषा को शुद्ध, व्यवस्थित, सरल तथा समयानुकूल भावों की त्यजक बनाना ही आलोचकों का प्राथमिक कार्य था। उनके द्वारा भाषा की

१ 'रसज्ञ रजन' (सं० १९७६), पृ० ४८।

२ "इसी तरह कवि को मुहावरे का भी ख्याल रखना चाहिए.....हिन्दी उर्दू में कुछ शब्द अन्य भाषाओं के भी आ गए हैं, वे यदि बोलचाल के हैं तो उनका प्रयोग सदोष नहीं माना जा सकता।" 'रसज्ञ रजन' (सं० १९७६) पृ० ४८।

सरलता के अधिकाधिक महत्व-प्रतिपादन की इसी प्रवृत्ति ने ही समकालीन काव्य में इतिवृत्तात्मकता तथा रूखेपन को अधिक-से-अधिक स्थान दिया ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी सिद्धान्त रूप में रसवाद के समर्थक हैं । उनके लिए उक्ति का चमत्कार निजी महत्त्व नहीं रखता, भाव अथवा मार्मिक भावना ही महत्त्व की वस्तु है । वे रीति, अलंकार, वक्रोक्ति आदि को काव्य की आत्मा तो नहीं मानते, परन्तु, रस के आश्रित रहकर उनकी सार्थकता अवश्य स्वीकार करते हैं । रस तथा भाव को सर्वोपरि मानकर उन्होंने रीति, अलंकार, चमत्कार, वक्रोक्ति आदि सबका सत्काव्य में स्थान निर्धारित किया है । इनमें से किसी की भी अति होने पर उनके विचार से काव्य, काव्य नहीं रहता । वे कविता लिखने के ढंग के अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि की निपुणता के विचार में प्रवृत्त करने वाली उक्ति को काव्य न मानकर सूक्ति मानते हैं ।^१ उन्होंने काव्य में विशिष्ट पद-रचना के प्रभाव को स्वीकार किया है । उनका विचार है कि विशिष्ट प्रकार के शब्दों से युक्त भाषा, भाव तथा रस के उत्कर्ष में सहायक होती है । किन्तु वे उसे वामन की भाँति काव्य की आत्मा नहीं मानते ।

उन्होंने रीति, गुण, दोष, वृत्ति आदि का परम्परानुसार विवेचन नहीं किया है । उनके आलोचनात्मक निबन्धों तथा व्यावहारिक आलोचनाओं के अन्तर्गत ही उनके काव्य-भाषा सम्बन्धी विचार प्राप्त होते हैं । 'कविता क्या है' निबन्ध में उन्होंने काव्य-भाषा के बाह्य तथा आन्तरिक तत्त्वों का भी गम्भीर विवेचन किया है । रीति अथवा शैली के प्रमुखतत्त्व के रूप में काव्य-भाषा के उन्होंने चार मूल तत्त्व स्थिर किए हैं । उनके विचार से काव्य में चित्रात्मकता लाने के लिए भाषा का पहला मूल तत्त्व गोचर-रूप-विधान करने वाले शब्दों का प्रयोग है । ये शब्द, अगोचर बातों या भावनाओं को लक्षणा शक्ति के द्वारा स्थूल गोचर रूप में रखते हैं । इन शब्दों के द्वारा जो दृश्य प्रस्तुत होता है, वही अर्थग्रहण कराने में समर्थ है । दूसरा मूल-तत्त्व विशेष-रूप-व्यापार सूचक शब्दों का अधिक प्रयोग है । भावना को मूर्त-रूप में प्रस्तुत करने में जाति-संकेत वाले शब्द, तत्त्व-निरूपण के शब्द, शास्त्रीय परिभाषा के शब्द या साम्प्रदायिक शब्द अधिक सफल नहीं होते । काव्य-भाषा का तीसरा मूल-तत्त्व ऐसे वर्ण-विन्यास का प्रचुर प्रयोग है, जिसका आधार नाद-सौष्ठव हो । नाद-सौन्दर्य का योग, कविता के पूर्ण स्वरूप को खड़ा करने के लिए आवश्यक है । इसलिए श्रुति-कटु मानकर कुछ वर्णों का त्याग, वृत्तविधान, लय, अन्त्यानुप्रास आदि नाद-सौन्दर्य के साधनों का प्रयोग होता है ।^२ नाद-सौन्दर्य की साधक वर्ण-विशिष्टता मन के भीतर भाव या रस की धारा का अधिक प्रसार करने के लिए है, चमत्कार या तमाशा खड़ा

१ देखिए 'चिन्तामणि' (सन् १९३६), पृष्ठ २३४ ।

२. देखिए 'चिन्तामणि' भाग० १ (स० २००२), पृष्ठ २४५ ।

गाने के लिए नहीं।^१ काव्य-भाषा का चौथा मूल तत्त्व, व्यक्तियों के नामों के स्थान पर उनके स्वगुण या तार्क्य-श्रेष्ठ शब्दों का अधिक व्यवहार करना है। उनका विचार है कि इन चार तत्त्वों के आधार पर चलने वाली भाषा ही रस तथा भावों को प्रत्यक्ष प्रदान कर सकती है।

उन्होंने शब्द-शक्तियों पर पूर्ण रूप से प्रकाश नहीं डाला है। उनका उल्लेख उन्होंने केवल उनकी स्थिति पर किया है, जहाँ प्राचीन आचार्यों से उनका मतभेद है। उनकी काव्य-भाषा-शैली (रीति) की व्याख्या में रीतिवादियों के कुछ तत्त्वों के दर्शन भी अप्रत्यक्ष रूप में हो जाते हैं, यद्यपि उनका उद्देश्य रीतिवादियों की भाँति, भाषा में रीति की मर्यादा या प्रतिपादन करना नहीं है। उनकी काव्य-भाषा में विशिष्ट पर-रचना मात्र ही विषय नहीं है, काव्य-भाषा का आधार, लक्षणा-शक्ति, कल्पना, नाद-मोर्च्य, श्रौचित्य, साभिप्राय विशेषणों आदि का प्रयोग भी माना गया है। साभिप्राय विशेषणों के तत्त्व की व्याख्या में वे शब्दों के श्रौचित्य पर भी जोर देने हैं।

शुक्ल जी का काव्य-भाषा-शैली-विवेचन पाश्चात्य आचार्य सिसरो, डायो-निगियस, जिमेडियस तथा दान्ते आदि में बहुत कुछ मिलता है। शुक्ल जी ने अलङ्कार तथा उन्नत भाषा-शैली के स्थान पर सरल, स्पष्ट तथा प्रसन्न शैली को अधिक श्रेष्ठ माना है। उन्होंने काव्य-भाषा के अन्य गुणों की अपेक्षा, उसकी भाव तथा रस की गहिराई होने की क्षमता पर अधिक ध्यान दिया है। उनका भाषा-शैली (रीति) का विवेचन, पेटर तथा वाल्टर रेले से भी प्रभावित है। उनके भाषा के चार मुख्य रेले के शब्द के तीन तत्त्वों, (नादगुण, चित्रगुण तथा अर्थगुण) से मिलते हुए हैं। इनका पहला, दूसरा तथा चौथा तत्त्व उनके चित्रगुण के अन्तर्गत तथा तीसरा नाद-मोर्च्य के अन्तर्गत आता है। उनके तीसरे तत्त्व अर्थगुण की व्याख्या उन्होंने प्रमाणों से की है। रेले की भाँति ही उन्होंने भाषा के आन्तरिक तथा बाह्य दोनों तत्त्वों पर प्रकाश डाला है। इस प्रकार उनका शैली (रीति) विवेचन भारतीय तथा पाश्चात्य आलोचकों के प्रमुख सिद्धान्तों के अध्ययन तथा विवेचन पर आधारित है।

शुक्लजी ने काव्य-भाषा-शैली (रीति) के उपरोक्त तत्त्वों द्वारा काव्य-भाषा में वाक्य रूप-विधान का अर्थ, भाव तथा रस में सम्बन्ध स्थापित किया है। उन्होंने आनन्द-मार्ग जैसे भारतीय तथा पेटर जैसे पाश्चात्य विद्वानों के मतों का ही अनुकरण किया है। इनका रीति-विवेचन वासन के अनुसार वस्तु-परक नहीं है। वे पेटर के अनुसार बुद्धि-मय तथा आत्म-मय का अप्रत्यक्ष रूप में सम्बन्ध स्थापित करने के पक्ष में हैं। उन्होंने पाश्चात्य आचार्यों के रीति के प्रमुख तत्त्व, वैयक्तिकता के गुण, निरूपण तथा गद्य का स्पष्ट विवेचन नहीं किया है। भारतीय साहित्य-शास्त्र के गान्धर्व रीति की परम्परा में रचनाकार के व्यक्तित्व का महत्त्व स्वीकृत होते हुए भी

न तो पुरातन आचार्यों ने उसका विश्लेषण किया है, न अर्वाचीनो ने। शुक्ल जी भी भारतीय परम्परा के अनुसार वैयक्तिक तत्व के विशेष विश्लेषण से दूर ही रहे। भारतीय साहित्य वस्तु-परक ही रहा है, आत्म-परक नहीं। शुक्ल जी क्रोचे आदि अभिव्यजनावादियों की भांति पूर्णतया शुद्ध आत्म-परक नहीं है, यद्यपि वे उक्ति के महत्व तथा वस्तु-विधान का सम्बन्ध आत्म-तत्त्व से भी स्थापित करते चलते हैं। काव्य के अन्य क्षेत्रों की भांति वे इस क्षेत्र में भी समन्वयवादी ही हैं, न वामन की भांति केवल वस्तु-परक हैं, न अभिव्यजनावादियों की भांति पूर्ण आत्म-परक।

उन्होंने भी द्विवेदीजी की भांति रीति (शैली) के प्रमुख तत्व, वैयक्तिकता का वर्णन नहीं किया है। वे रीति (शैली) तथा वस्तु के घनिष्ठ तथा सोद्देश्य सम्बन्ध के प्रतिपादन में लगे रहे। उन्होंने शैली के विभिन्न तत्वों की व्याख्या नहीं की है, केवल उसके भाषा नामक प्रमुख तत्व का ही विवेचन किया है। इस प्रकार उनके रीति-विवेचन में भी एकागिता है। भाषा में भी शब्द-योजना, वाक्य-प्रयोग, वाक्यांशों की योजना तथा वाक्य के समन्वित रूप आदि पर भी उनका ध्यान नहीं गया है। इसी प्रकार उन्होंने भारतीय दृष्टिकोण से भाषा के अन्तर्गत, वर्ण-गुम्फ, पद-योजना, विशिष्ट पद-रचना का विशेष विवेचन नहीं किया है।

श्यामसुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी के रीति सम्बन्धी विचार उनके काव्य-शास्त्र सम्बन्धी प्रसिद्ध ग्रन्थ 'साहित्यालोचन' के शैली नामक अध्याय में व्यक्त हुए हैं। वे भी रीति-वादी नहीं हैं। उन्होंने भी काव्य में रीति को प्रमुख न मानकर शुक्ल जी की ही भांति बुद्धि-तत्व, कल्पना-तत्व तथा भाव-तत्व को ही प्रधान माना है। शुक्ल जी की भांति उनका दृष्टिकोण भी समन्वयात्मक है। वे वस्तु-तत्व का अभिव्यजनावादियों की भांति पूर्ण बहिष्कार नहीं करते। उन्होंने शैली (रीति) को काव्य का एक आवश्यक अंग माना है। उनका भी शैली (रीति) का विवेचन पाश्चात्य काव्य शास्त्र से प्रभावित है। शैली को काव्य का आवश्यक तत्व मानकर ही उन्होंने उसका विवेचन किया है। इनके शैली-विवेचन में भी शुक्ल जी की भांति रीति के बहुत से तत्वों का समाहार हो गया है।

श्यामसुन्दर दास जी बुद्धितत्व, कल्पना-तत्व तथा भाव-तत्व के अतिरिक्त काव्य के चौथे तत्व शैली या रूप-चमत्कार का भी काव्य में विशेष महत्व मानते हैं। उनके विचार से शैली (रीति) शब्द-योजना, वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों की बनावट और उनकी ध्वनि का नाम है।^१ यह परिभाषा रीति की परिभाषा के ही अन्तर्गत आ जाती है। विशिष्ट पद-रचना के अन्तर्गत, शब्द-योजना, वर्ण-गुम्फ, वाक्यांशों का औचित्य पूर्ण प्रयोग, वाक्य-रचना तथा शब्द-ध्वनि आदि सभी समाहित हैं। वे शैली

१ 'साहित्यालोचन' (स० १९६६), पृष्ठ २६७।

को अर्थ से निम्न वस्तु नहीं मानते । उनके विचार से शैली को विचारों का परिधान न कहकर, उनका बाह्य और प्रत्यक्ष रूप कहना बहुत कुछ संगत है ।^१ इस प्रकार शैली मनुष्य समाज के भावों, विचारों और कल्पनाओं का बाह्य तथा प्रत्यक्ष रूप है ।

उन्होंने शैली (रीति) को काव्य की आत्मा, भाव, विचार तथा रस का ही प्रत्यक्ष रूप माना है । इस प्रकार उन्होंने भी भाषा-आत्मा तथा वस्तु की एकता स्थापित की है । उन्होंने शैली (रीति) को भाषा का व्यक्तिगत प्रयोग कहना भी उचित समझा है ।^२ इस प्रकार पाश्चात्य आचार्यों की भाँति उन्होंने रीति के स्वरूप के अन्तर्गत वैयक्तिक तत्त्व का सर्वप्रथम सनावेश किया है । जब कोई लेखक व्यक्तिगत रूप में अपनी भाषा का प्रयोग करता है, तो वही उसकी शैली होती है । इस प्रकार व्यक्तित्व का प्रभाव शैली पर स्पष्ट परिलक्षित हुआ करता है । ऐसा भारतीय आचार्यों ने भी माना है, यद्यपि उसका विश्लेषण नहीं किया है । वे उस शक्ति को शैली मानते हैं जिसके द्वारा लेखक अपनी भाषा, भावों, विचारों तथा कल्पनाओं को अधिकाधिक प्रभावशाली बना सके । इस प्रकार वे रचना-चमत्कार को ही शैली मानते हैं ।

उनका विचार है कि शब्द तथा वाक्य ही उत्तम शैली के मुख्य आधार हैं । शब्द के आधार पर ही उत्तम काव्य-रचना हो सकती है । पं० रामचन्द्र शुक्ल की भाँति, उत्तम शैली के लिए उपयुक्त शब्दों का प्रयोग, वे भी मानते हैं । उनका विचार है कि प्रचुर शब्दों के प्रयोग के साथ-साथ इन बात का ध्यान आवश्यक है कि किसी वाक्य में शब्द किस प्रकार से सजाये गए हैं ।^३ वे शब्दों में शक्ति, गुण तथा वृत्ति का विधान मानते हैं, किन्तु उनका विचार है कि सार्थक शब्दों की शक्ति का प्रादुर्भाव भी तभी होता है, जब उनका समुचित रूप में वाक्यों में प्रयोग हो । ऐसी अवस्था में ही वे किसी प्रकार का प्रभाव उत्पन्न करने के योग्य हो सकते हैं तथा उनके गुणों का रूप भी प्रकट हो सकता है ।

शैली के विवेचन में वे शब्द के अतिरिक्त वाक्य का स्थान भी महत्वपूर्ण मानते हैं तथा अधिक-से-अधिक प्रभाव उत्पन्न करने वाले वाक्यों में वाक्योच्चय को सर्वश्रेष्ठ समझते हैं । उनके विचार से वाक्यों की रचना में शब्दों के उपयुक्त प्रयोग के साथ-साथ शब्दों का संघटन तथा भाषा की प्रौढ़ता भी बहुत महत्व की है ।^४ जटिल विषय के लिए वे छोटे-छोटे वाक्यों का प्रयोग वाङ्मयीय समझते हैं । वे मानते हैं कि वाक्योच्चय बहुत लम्बे अच्छे नहीं होते । समीकृत वाक्यों की प्रभावोत्पादकता

१. 'साहित्यालोचन' (सं० १९९६), पृष्ठ २९८ ।

२. देखिये वही . पृष्ठ ३०१-३०२ ।

३. देखिए वही , पृष्ठ २९८ ।

४. देखिए वही , पृष्ठ ३०४ ।

मानते हुए भी वे वाक्यों में सबसे अधिक ध्यान रखने की वस्तु, अवधारण का संस्थान मानते हैं अर्थात् इस बात का ध्यान अपेक्षित समझते हैं कि वाक्य में हम किस बात पर अधिक जोर दें तथा किस पर कम और उसका प्रयोग कैसे करें। उनका विचार है कि अवधारण को आदि या अन्त में स्थान देने से वाक्य में स्पष्टता आ जाती है और वह लालित्य गुण से पूर्ण हो जाता है।^१

उन्होंने पदविन्यास (वाक्यों के समूहों) पर भी विचार किया है। इसके अन्तर्गत वे मुख्य-मुख्य विषय की प्रधान बातें एक ही परिच्छेद में लाना उचित समझते हैं। इस प्रकार एक सी बातों की न तो आवृत्ति ही हो सकती है न अतिव्याप्ति। वे वाक्यों के सम्बन्ध में दो विशेष महत्त्व की बातें बताते हैं—एक तो वाक्यों का एक-दूसरे से सम्बन्ध तथा सक्रमण और दूसरे वाक्यों के भावों में क्रमशः विकास या परिवर्तन का होना। उनके विचार से वाक्यों का संघटन इस प्रकार से उत्तम रूप में होना चाहिए कि पाठक-गण एक वाक्य से दूसरे वाक्य पर स्वभावतः सरकते चले आए और फिर परिणाम पर ही पहुँच कर साँस लें।

श्यामसुन्दर दास जी का शैली या रीति का लक्षण यद्यपि पाश्चात्य प्रभाव लिए हुए है तथापि वामन की विशिष्ट पद रचना से भिन्न नहीं है। उनके निर्देशित शैली के मूलाधार तत्त्व, शब्द-शक्ति, गुण, वृत्ति तथा वाक्य-रचना आदि वामन की विशिष्ट पद-रचना से भिन्न नहीं है।

उनका रीति-वृत्ति-विवेचन पूर्ण रूप में शास्त्रीय परम्परा के अनुसार नहीं है। उन्होंने न तो पूर्णतया वामन का अनुसरण किया है, न मम्मट तथा रुद्रट का। वामन से उनका भेद इस बात में है कि वामन ने तो वैदर्भी रीति को माधुर्य गुण तक ही सीमित न रखकर समग्र गुण सम्पन्न माना है, किन्तु उन्होंने उसे माधुर्य गुण का ही पर्याय माना है। उन्होंने वैदर्भी में केवल माधुर्य गुण तथा पाचाली में प्रसाद गुण स्वीकार किया है। इसी प्रकार मम्मट से उनका यह भेद है कि उन्होंने मम्मट के अनुसार माधुर्य गुण की पर्याय वृत्ति को उपनागरिका न मानकर मधुरा कहा है तथा प्रसाद गुण की पर्याय वृत्ति को कोमला न मानकर प्रौढा माना है। यद्यपि रुद्रट के वृत्ति-विवेचन से उन्होंने प्रौढा तथा मधुरा वृत्तियों के नाम लिए हैं, तथापि इसमें भी उन्होंने रुद्रट का पूर्ण अनुसरण नहीं किया है। रुद्रट ने मधुरा, प्रौढा, परुषा, ललिता तथा भद्रा नामक पाँच वृत्तियाँ मानी हैं। पर उन्होंने उसके विपरीत तथा मम्मट के अनुसार वृत्तियों का गुणो तथा रीतियों से निश्चित सम्बन्ध माना है। वे रुद्रट के विपरीत रीतियों अथवा वृत्तियों को गुणाश्रित मानते हैं।

श्यामसुन्दर दास जी का वृत्तियों का विवेचन प्राचीनों की अपेक्षा अधिक सगत ही है। प्रसाद-गुण-विशिष्ट-वृत्ति को कोमला की अपेक्षा प्रौढा कहना अधिक

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (स० १९६६), पृष्ठ ३०६।

उपयुक्त है, क्योंकि प्रसाद-गुण वास्तव में प्रौढ़ रचना का द्योतक है। उसके अन्तर्गत केवल कोमला रचना ही नहीं होती है। इसी प्रकार माधुर्य गुण युक्त वृत्ति को उपनागरिका की अपेक्षा मधुरा कहना भी कहीं अधिक उपयुक्त है। किन्तु इन वृत्तियों को रीतियों के अनुरूप मानने में उन्होंने त्रुटि की है। उन्होंने प्रौढ़ा वृत्ति को पांचाली रीति का पर्याय मानने में भूल की है। वामन ने पांचाली रीति को माधुर्य तथा सौकुमार्य से युक्त माना है, इशामसुन्दर दास जी के समान प्रसाद गुण से युक्त नहीं। इसी प्रकार वैदर्भी रीति को मधुरा वृत्ति का पर्याय मानना भी वामन के विरुद्ध है, क्योंकि वैदर्भी तो सर्वगुण-सम्पन्न है, केवल माधुर्य गुण युक्त ही नहीं। इस प्रकार उन्होंने वृत्ति, गुण, रीति आदि के विवेचन में परम्परा का ही अनुसरण न करके अपनी वैयक्तिक रुचि का भी परिचय दिया है। पर अपनी रुचि तथा वैयक्तिक विचारों की न तो उन्होंने व्याख्या की है, न उनके कारण ही दिए हैं। भारतीय रीति-विवेचन का तो उन्होंने केवल परिचय मात्र ही दिया है। वास्तव में वे पाञ्चात्य शैली (रीति) के नवीन सिद्धान्तों की व्याख्या में ही अधिक तत्पर रहे हैं।

उन्होंने पहले अंग्रेजी सिद्धान्तों के अनुसार शब्दों और वाक्यों के सम्बन्ध में विचार प्रस्तुत करके, फिर भारतीय सिद्धान्तों का उल्लेख गौण रूप में किया है। इसका कारण यह है कि उनका विचार है कि हिन्दी साहित्य का भण्डार तो पद्य में ही है, गद्य का तो यह प्रारम्भिक काल ही है। इसलिए हिन्दी-गद्य की शैली पर अंग्रेजी भाषा की गद्य शैली का ही बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है। इसकी गद्य की कोई निजी शैली नहीं है।' इसलिए अंग्रेजी सिद्धान्तों का विवेचन इस पर भी लागू होता है। उनकी यह धारणा पूर्णतया मान्य नहीं है, क्योंकि किसी एक भाषा के गद्य की शैली पूर्णतया दूसरी भाषा में परिवर्तित नहीं हो सकती। प्रत्येक भाषा की अपनी प्रकृति, व्याकरण, भाव तथा परम्पराएँ होती हैं, जो उसकी शैली के निर्माण में सहायक होती हैं। उसके गद्य के विवेचन में उनका आधार भुलाया नहीं जा सकता। हिन्दी पर यद्यपि अंग्रेजी गद्य का प्रभु प्रभाव पड़ा है पर उसको हिन्दी ने अपनी विशिष्टता के अनुरूप ही अपनाया है ज्यों का त्यों न तो अपनाया है, न अपनाया ही जा सकता है।

उन्होंने काव्य शैली में वृत्तों का विशेष रूप से महत्त्व माना है। उनका विचार है कि वृत्तों का प्रयोग काव्य में संगीतात्मक गुण लाने के लिए विशेष रूप से आवश्यक होता है। इसके अतिरिक्त उन्होंने वृत्तियों तथा शब्दालंकारों को संगीतात्मकता के उत्पादक तथा उत्कर्ष-साधक भी माना है। शुक्ल जी के नाद-सौष्ठव के समान, उन्होंने भी शैली में संगीतात्मकता का विशेष महत्त्व माना है। शुक्ल जी मुकुमार तथा मधुर वणों के प्रयोग से नाद-सौष्ठव की उत्पत्ति पर जोर देते हैं,

श्यामसुन्दर दास जी वृत्त, वृत्तियाँ तथा शब्दालंकार सबके माध्यम से काव्य की शैली में संगीतात्मकता लाना विधेय मानते हैं ।

श्यामसुन्दर दास जी का विचार है कि हिन्दी में विदेशी भावों तथा विचारों के साथ विदेशी शब्दों को भी इस प्रकार से अपना लेना चाहिए कि उनका विदेशीपन निकल जाए और वे हिन्दी के ही होकर उसके व्याकरण से अनुशासित हो जाएँ ।

उनका विचार है कि शैली की कठिनता या सरलता शब्दों के प्रयोग पर निर्भर नहीं है, जैसा भामह, दण्डी, वामन, मम्मट आदि सभी आचार्यों ने माना है । इन आचार्यों का रीति-विभाजन, शब्दों तथा अर्थों के गुणों के आधार पर था । वामन ने माधुर्य तथा सौकुमार्य के अभाव में ही गौड़ी रीति की दुरुहता मानी है । उनके लिए वैदर्भी इसीलिए सर्वग्राह्य है, क्योंकि वह सर्वगुण सम्पन्न है । उनका विचार है कि भाषा की कठिनता या सरलता केवल शब्दों की तत्समता या तद्भवता पर निर्भर नहीं है । उनके मत से विचारों की गूढ़ता, विषय-प्रतिपादन की गम्भीरता, मुहावरों की प्रचुरता, आनुषांगिक प्रयोगों की योजना और वाक्यों की जटिलता किसी भाषा को कठिन तथा इसके विपरीत गुणों की स्थिति ही उसे सरल बनाती है ।^१

तात्पर्य यह है कि श्यामसुन्दर दास जी का रीति-विवेचन केवल भारतीय साहित्य शास्त्र परम्परा पर आधारित नहीं है । उन्होंने पाश्चात्य शैली (रीति) के मूलाधार शब्द, वाक्य, अलंकार, पद-विन्यास, वृत्त आदि का भी वर्णन किया है तथा भारतीय शैली के तत्त्व, शब्द-शक्ति, गुण, रीति, वृत्ति आदि का भी उल्लेख किया है । उन्होंने कहीं-कहीं भारतीय रीति के तत्त्वों की तुलना, पाश्चात्य शैली के तत्त्वों से भी की है । हिन्दी गद्य की कोई विशिष्ट शैली न होने के कारण, उन्होंने अंग्रेजी गद्य की शैली के आधार पर ही शब्द, वाक्य, पद-विन्यास, परिच्छेद आदि की व्याख्या की है । उन्होंने शैली को काव्य का एक प्रमुख तत्व माना है, जो बुद्धि-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व तथा भाव-तत्त्व के समक्ष है । उन्होंने पाश्चात्य तथा भारतीय शैली का समन्वय करने का विशेष प्रयत्न नहीं किया है, जैसा आलोच्य-काल के पश्चात् गुलाबराय आदि ने किया है । उनका उद्देश्य तो पाश्चात्य तथा भारतीय रीति के प्रमुख तत्वों का विश्लेषण करके, उनका पारस्परिक अन्तर स्पष्ट करना है । उनकी शैली (रीति) विवेचन परिचयात्मक कोटि का ही है तथा उसमें गूढ़ चिन्तन तथा तुलनात्मक गम्भीर विवेचन का प्रायः अभाव है । उन्होंने शैली के तत्वों का सरल शब्दों में केवल स्पष्टीकरण मात्र किया है, उसका गवेषणापूर्ण तथा तुलनात्मक विवेचन नहीं किया है ।

जयशंकर प्रसाद

प्रसाद जी रसवादी हैं तथा काव्य में अभिव्यजना की अपेक्षा अनुभूति को महत्व देते हैं । वे काव्य में रीति की अपेक्षा वस्तु-पक्ष के महत्व को मानते हैं ।

१ 'साहित्यालोचन' (सं० १९६६), पृष्ठ ३१७ ।

उनका विचार है कि रूप के आवरण में सन्निहित रहने वाली वस्तु ही प्रधान होती है रूप नहीं।' आत्मानुभूति की प्रधानता से काव्य की पूर्ण अभिव्यक्ति होती है, जिसमें अनंकार-बोधन के साथ-साथ विशिष्ट पद-रचना आदि भी होती है। अनुभूति की तीव्रता की मात्रा से ही काव्य में रीति अथवा विशिष्ट पद-रचना का सौन्दर्य स्वाभाविक रूप में प्रगट होता है। उनका कथन है कि 'व्यंजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है।' वे मानते हैं कि जहाँ आत्मानुभूति की प्रधानता होती है, वहीं पूर्ण अभिव्यक्ति हो सकती है तथा वहीं काव्य का शरीर, बोधन या विशिष्ट पद-रचना से युक्त होकर सुन्दर हो सकता है। वे रीति का सम्बन्ध साहित्य की आनन्दवादी धारा से न मानकर विवेक आदि की तर्कवादी धारा से मानते हैं जो प्रमुखतः दुःखवादी है। आनन्दवादी धारा से उद्भूत तो केवल रस-सिद्धान्त ही है। इन प्रकार वे रीति में बौद्धिकता, विवेक, दुःख, अनंकरण आदि का समावेश मानते हैं।

उन्होंने रीति का कही पृथक् विवेचन नहीं किया है, पर उनके रीति सम्बन्धी विचार उनकी काव्य सम्बन्धी धारणा के अन्तर्गत ही प्राप्त हो जाते हैं। उन्होंने स्पष्ट रूप में रीति के तत्वों का निर्देश नहीं किया है, पर वे रीति को विशिष्ट पद-रचना के रूप में ही स्वीकार करते हैं। नवीन काव्य की नवीन अनुभूतियों के लिए वे काव्य की भाषा-शैली (विशिष्ट-पद-रचना) को भी परिवर्तनशील मानते हैं। उनके विचार से यह रीति, भाषा अनुभूति से सम्बद्ध है तथा प्रत्येक काल तथा देश के साथ इसके स्वरूप का बदलना स्वाभाविक है। छायावादी काव्य की विशिष्ट पद-रचना, द्विवेदी काल से भिन्न है क्योंकि छायावादी काव्य के आन्तरिक वर्णन के लिए उस समय की प्रचलित परम्परागत पद-योजना असफल हो गई थी तथा उनके स्थान पर नवीन शैली, वाक्य-विन्यास तथा भाषा-संगीत प्रयुक्त होने लगी थी। इस प्रकार शैली का व्यवहार उन्होंने वाक्य-विन्यास तथा शब्द-योजना से पूर्यन् किया है। रीति का उल्लेख करते समय उनके ध्यान में पाश्चात्य शैली की अपेक्षा भारतीय रीति अर्थात् विशिष्ट पद-रचना का ही आदर्श था। उनके विचार से यह विशिष्ट पद-रचना अनुभूति के अनुसृत अभिव्यक्त होने के कारण निरन्तर परिवर्तनशील होती है तथा इसका कोई चिरन्तन, एकसा रहने वाला तथा निश्चित रूप भी नहीं हो सकता है।

नन्द दुन्दारं वाजपेयी

वाजपेयी जी भी आलोच्य-काल के प्रमुख आलोचकों की श्रेणी में प्रमुखतः रस-वादी हैं। उन्होंने भी रीति का वर्णन कहीं पृथक् नहीं किया है। उनके काव्य सम्बन्धी विचारों के अन्तर्गत ही उनके रीति सम्बन्धी विचार भी प्राप्त हो जाते हैं।

१. देखिए 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (सं० १९६६), पृ० २५-२६।

२. देखिए बही

वे उत्कृष्ट काव्य के लिए अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि के साथ-साथ रीति की अनिवार्यता नहीं मानते हैं। उनका विचार है कि उत्कृष्ट काव्य की चरम स्थिति में पहुँच कर तो प्रायः सारे सम्प्रदाय ही मटियामेट हो जाते हैं।^१ उत्कृष्ट काव्य सारे सम्प्रदायो की विशिष्टताओं को भी अपने में समेट कर उससे ऊपर रहता है।

वाजपेयी जी काव्य में रीति आदि बाह्य उपकरणों का इतना ही महत्व मानते हैं कि वे काव्य में निहित जीवन-सौन्दर्य की कला को पाठकों के हृदय में प्रस्फुटित कर सकें। दूसरे शब्दों में, वे काव्य के वस्तु-पक्ष के लिए ही रीति-पक्ष को साधक के रूप में स्वीकार करते हैं। इस प्रकार वे भी पार्श्वस्थ विद्वान् पेटर तथा रेले और उत्तर-ध्वनि-कालीन आचार्यों के समन्वयवादी दृष्टिकोण के ही समर्थक हैं। उन्होंने प्रसाद जी की भाँति, रीति के प्रसंग में, अनुभूति का उल्लेख न करके अभिव्यक्ति को महत्व दिया है तथा उसका सम्बन्ध, सौन्दर्य से माना है। यह सौन्दर्य ही चेतना तथा जीवन है और अभिव्यक्ति इसका ही उन्मेष करती है। उनके विचार से जीवन-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिए देश तथा काल की शक्तियों का परिचय होना आवश्यक है। प्रसादजी की भाँति वे भी अभिव्यक्ति के स्वरूप को देश काल के अनुरूप ही परिवर्तनशील मानते हैं।

इस प्रकार वाजपेयी जी ने रीति सम्बन्धी अपनी धारणा को अभिव्यक्ति शब्द के द्वारा ही प्रकट किया है तथा उसको काव्य-वस्तु के आश्रित रखा है, जिसे उन्होंने सौन्दर्य कहा है। उनका विचार है कि उत्कृष्टतम काव्य के लिए इन सब सम्प्रदायो की अनिवार्यता नहीं है। काव्यगत रस, आनन्द तथा सौन्दर्य की चरम स्थिति में इन सबकी सत्ता का आभास भी नहीं दिखाई पड़ता।

सुमित्रानन्दन पन्त

अन्य आधुनिक कवियों की अपेक्षा पन्तजी के काव्य में पद-रचना-सौन्दर्य अधिक दिखाई पड़ता है, किन्तु वे भी सिद्धान्त रूप में रीतिवादी नहीं हैं। काव्य में मधुर पदावली के महत्व को मानते हुए भी वे रीति काव्य की रुढ़िग्रस्त पद-रचना के घोर विरोधी हैं। पन्तजी का काव्य, रीति काव्य के प्रति विद्रोह तथा प्रतिक्रिया के रूप में हो उठा था। इसलिए उन्होंने रीतिकाल की रुढ़िग्रस्त, भ्रमहीन, परम्परागत तथा विकासहीन पद-रचना के प्रति घोर विरोध का स्वर अपनी शक्तिशाली कवित्वपूर्ण शैली में उठाया था। उन्होंने 'पल्लव' की भूमिका में इसके सम्बन्ध में स्पष्ट लिखा है कि "भाव और भाषा का ऐसा शुद्ध प्रयोग, राग और छन्दों की ऐसी एकस्वर रिमझिम, उपमा तथा उत्प्रेक्षाओं की ऐसी दादुरावृत्ति, अनुप्रास तथा तुकों की ऐसी अश्रान्त उपलब्धि, क्या ससार के और किसी साहित्य में मिल सकती है? घन की

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य, बीसवीं शताब्दी' (प्रथम संस्करण), पृ० ६६।

बहर, भेकी की भहर, झिल्ली की भहर, बिजली की बहर, मोर की कहर, समस्त संगीत तुक की एक ही नहर में बहा दिया ?”

उनका विचार है कि रीति काल की पद-रचना, माधुर्य तथा सौकुमार्य के गुणों से पूर्ण होने के कारण मधुर चाहे रही हो, पर उसमें अन्य आवश्यक गुणों का बहुत अंश में अभाव ही रहा है। वह पाचाली रीति के अनुकूल ही रही, उसमें वैदर्भी की सी समग्र-गुण-सम्पन्नता नहीं आई। इसीलिए, उसमें भावों को व्यक्त करने की उतनी शक्ति न रह गई, जितनी सत्काव्य के लिए आवश्यक होती है। इसीलिए आयावादीकाव्य की नवीन शैली को उसके प्रति विद्रोह करना पड़ा।

रीति-काल की सीमित माधुर्य से युक्त तथा सौकुमार्य-गुण-सम्पन्न भाषा की सकीर्णता की अनुपयुक्तता बताते हुए, पन्तजी काव्य-भाषा के वक्षस्थल का इतना विशाल होना आवश्यक मानते हैं कि जिसमें ‘पूर्वी तथा पश्चिमी गोलार्ध, जल-स्थल, अनिल, आकाश, ज्योति, अन्धकार, वन, पर्वत, नदी, घाटी, नहर, खाड़ी, द्वीप, उपनिवेश, उत्तरी ध्रुव से दक्षिणी ध्रुव तक का प्राकृतिक सौन्दर्य, उष्ण शीत प्रधान देशों के वनस्पति वृक्ष, पुष्प, पौधे, पशु-पक्षी, विविध प्रदेशों का जलवायु, आचार, व्यवहार, जिसके शब्दों में वात-उत्पात, बह्निन-बाढ, उल्का, भूकम्प सब कुछ समा सके, बाधा जा सके, जिसके पृष्ठों पर मानव-जाति की सभ्यता का उत्थान-पतन, वृद्धि-विनाश, आवर्तन-विवर्तन, नूतन-पुरातन सब कुछ चित्रित हो सके।”

पतजी का विचार है कि भाषा में वर्ण-योजना के चमत्कारों की अपेक्षा अर्थ-गौरव तथा शक्ति का होना अधिक आवश्यक है। यह उन्हें उचित प्रतीत नहीं होता कि किसी युग में केवल पाचाली-रीति से युक्त कविता की ही प्रधानता हो। उनके विचार से वैदर्भी, पाचाली, गौड़ी सभी रीतियों में काव्य-रचना होनी चाहिए। सर्व-गुण-सम्पन्न-भाषा ही सब प्रकार के भावों तथा रसों की अभिव्यक्ति करने में समर्थ है। जिस युग में केवल एक-दो रस की प्रधानता लिए हुए काव्य का सृजन होता है, उस युग की भाषा अधिक शक्तिशाली नहीं होती। वे काव्य-भाषा की किसी विशेष शैली (रीति) के समर्थक नहीं हैं। वे उसकी परिष्कृति समृद्धि, विकास, विविधता तथा अधिकाधिक अर्थ-बोध की सामर्थ्य के पक्ष में हैं। उन्होंने स्वयं अपनी काव्य-भाषा को रुढ़ि के बन्धनों से मुक्त करके, उसे नवीन जीवन की शक्ति और समृद्धि प्रदान की। उन्होंने उसे जीवन की नवीन गति-विधियों एवं तत्कालीन वातावरण के अनुकूल ही नहीं बनाया बल्कि उसे विभिन्न प्रकार की गुण-सम्पदाओं से भी समृद्ध किया। पन्तजी काव्य की भाषा-शैली को परम्परागत तथा ‘शुष्क सिद्धान्तों से अलग करके उसे जीवन की विविधता, व्यापकता, एवं नवीन विकास से अनुप्राणित करना उपयुक्त समझते हैं।

१ देखिए ‘पल्लव’ की भूमिका, (सन् १९२६), पृ० ११।

२ ‘पल्लव’ की भूमिका, (सन् १९२६) प्रथम संस्करण, पृ० १३।

इस प्रकार पन्त जी ने भी नवीन काव्य की व्याख्या के अन्तर्गत ही अपने रीति (शैली) सम्बन्धी विचारों को व्यक्त किया है। इस सम्बन्ध में उनकी दो धारणाएँ हैं। एक तो यह कि किसी युग की विशिष्ट-पद-रचना सुन्दर गुणों से चाहे कितनी ही सम्पन्न क्यों न हो, पर फिर भी दूसरे युग के पूर्णतया अनुकूल नहीं हो सकती। उनका स्पष्ट विचार है कि भाषा-शैली अथवा पद-रचना को परिवर्तनशील होना चाहिए, रुढ़ि-ग्रस्त नहीं। उनकी दूसरी धारणा यह है कि काव्य की भाषा वैदर्भी रीति के समान सर्वगुण-सम्पन्न होनी चाहिए, गौड़ी तथा पाचाली की भाँति फूँकायी नहीं। वे मानते हैं कि जब काव्य का विषय असीम है, तो उसके गुणों की चिरकालीन विशिष्टता स्थापित नहीं हो सकती। उसमें सब प्रकार के भावों को व्यक्त करने की शक्ति का होना अनिवार्य है। इस प्रकार उन्होंने रीति (शैली) के प्रमुख तत्व, भाषा ही का विवेचन करके, उसमें परिवर्तनशीलता, समयानुकूलता, सर्वगुण-सम्पन्नता, रस-सम्पन्नता, भावों के अधिकाधिक व्यक्त करने की शक्ति आदि विशेषताओं की आवश्यकता मानी है।

करुणापति त्रिपाठी

त्रिपाठी जी ने 'शैली' नामक ग्रन्थ में शैली की यह परिभाषा दी है कि 'शैली' उस साधन का नाम है, जो रमणीय, आकर्षक एवं प्रभावोत्पादक रूप से वाक्शक्ति के समस्त, सरस तत्वों की अभिव्यक्ति में अभिनव तथा उचित शक्ति का संचार करे।" वे शैली के दो उपादान-तत्व मानते हैं। (१) बाह्यतत्त्व अर्थात् ध्वनि, शब्द, वाक्यादि तथा (२) अर्थ सम्बन्धी, शब्द-शक्तियाँ, सरलता, स्पष्टार्थता आदि। वे इस पाश्चात्य मत को स्वीकार करते हैं कि शैली में व्यक्तित्व की छाप अवश्य रहती है। उनके विचार से लेखक की मनोवृत्ति का प्रभाव भी उसके लेखों पर पड़ता है। कुछ दैशिक, राष्ट्रीय, धार्मिक, सामाजिक और साहित्यिक आदि मनोवृत्तियाँ लेखक की शैली (भाव, भाषा, रचना-प्रणाली) को बाह्य रूप में प्रभावित करती हैं तथा मनोभाव, मनोवेग, अन्तःवृत्तियाँ, अभ्यास, रुचि, अरुचि, ज्ञान, अनुभव, स्मृतिश्राव, ग्राह्यता, भाव, विचार आदि उसकी शैली को आन्तरिक रूप में प्रभावित करते हैं।

त्रिपाठी जी भारतीय रीति को आधुनिक साहित्य की शैली से भिन्न मानते हैं। इन दोनों का तात्त्विक अन्तर वे यह बताते हैं कि रीति तो काव्य-रचना की रीति है और शैली साहित्य की अभिव्यक्ति की प्रणाली है। शैली उस साधन का नाम है, जो वाक्शक्ति की अभिव्यक्ति में अभिनव तथा समर्थ शक्ति का संचार करे तथा रीति, गुणों के आधार पर की गई विशिष्ट-पद-रचना है। इनका यह भेद-निरूपण मान्य नहीं है, क्योंकि रीति-काव्य की रचना ही विशिष्ट पदों की रचना है। विशिष्ट-पद अभिव्यक्ति का ही एक अंग है। रीति भी अभिव्यक्ति के प्रमुख आधार, पदों या शब्दों के विवेचन के द्वारा, अभिव्यक्ति में अभिनव तथा समर्थ शक्ति का

संचार करती है। अतएव रीति तथा शैली तत्त्वतः एक है। दोनों का उद्देश्य अभिव्यक्ति के सौन्दर्य को लेकर चलना है, दोनों ही केवल अभिव्यक्ति के बाह्य-स्वरूप तक न रह कर अर्थ अथवा मीनिंग अथवा आंतरिक-स्वरूप का विवेचन करते हैं तथा बाह्य को आन्तरिक स्वरूप का साधन मानते हैं। रीति के विवेचन का आधार मूलतः वर्ण तथा शब्द है और शैली के वर्ण, शब्द, वाक्य, वाक्यांश, अनुच्छेद, परिच्छेद आदि हैं। किन्तु रीति के वर्ण तथा शब्द के विवेचन में शैली के इन सब तत्वों का भी मूल है। शैली, रीति के बाह्य-स्वरूप का विकास तथा नवीन विश्लेषण है। वह रीति का पाश्चात्य दृष्टिकोण है, क्योंकि पाश्चात्य शैली-विवेचन का भी मूल आधार वर्ण और शब्द ही हैं।

अभिव्यजन प्रणाली के आधार पर वे दो प्रकार की शैलियाँ मानते हैं, पहली व्यक्ति-प्रधान तथा दूसरी विषय-प्रधान। व्यक्ति-प्रधान शैली में वैयक्तिकता की स्पष्ट छाप के अतिरिक्त भावाभिव्यजन में, व्यक्तिगत अनुभूति, रुचि, प्रवृत्ति, मनोवृत्ति और भावना का प्रतिबिम्ब झलकता रहता है तथा विषय-प्रधान शैली में कृतिकार की स्वकीय वैयक्तिकता, उसके विषय-वर्णन अथवा अभिव्यजन में लय हो जाती है। इन दोनों के उन्होंने तीन स्थूल भेद, रागात्मक, इन्द्रियानुभवात्मक और ज्ञानात्मक अथवा विवेचनात्मक भी माने हैं।

इस प्रकार त्रिपाठी जी ने भारतीय रीति तथा पाश्चात्य शैली का वर्णन अलग-अलग किया है। वे रीति तथा शैली को भिन्न मानते हैं, यद्यपि उनकी यह मान्यता विशेष तर्क पूर्ण नहीं है। उनका शैली का विवेचन पाश्चात्य विद्वानों के मतों का परिचयात्मक विवरण मात्र ही है। फिर भी इस विषय पर एक पूर्ण ग्रन्थ होने के कारण इस सम्प्रदाय के विकास में 'शैली' का महत्व-पूर्ण स्थान है। ऐसे ग्रन्थ का अभाव भी अभाव है, जो रीति तथा शैली का तुलनात्मक वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत कर सके।

स० ही० वात्स्यायन 'अज्ञेय'

'अज्ञेय' जी का विचार है कि काव्य जब किसी समय में एक छोटे से समाज की ही थाती था, तब उस समाज के सदस्यों की विचार-संयोजनाओं के सूत्र भी इतने मिले हुए थे कि कोई भी एक शब्द सब के मन में प्रायः एकसा ही समान चित्र या विचार उत्पन्न कर सकता था। किन्तु आज काव्य के पाठकों की जीवन परिपाटियों में इतना वैपश्य है कि उनकी विचार संयोजनाओं में भी समानता नहीं रही है। इसलिए ऐसे शब्द बहुत कम हैं, जो सभी पाठकों के मन में एक ही प्रकार के चित्र या भाव उद्बित कर सकें। इसलिए वे भाषा में ऐसे शब्दों की आवश्यकता का अनुभव करते हैं, जिनमें नया, अधिक व्यापक, सारगर्भित अर्थ निहित हो। वे भाषा, शब्द, अभिव्यजना (रीति) को वस्तु-तत्त्व से अधिक महत्व देते हैं। उनका विचार है कि जो व्यक्ति का अनुभूत है, उसे समष्टि तक कैसे उसकी सम्पूर्णता में पहुँचाया जाए—

यही पहली समस्या है, जो प्रयोगशीलता को ललकारती है। उसके बाद इतर समस्याएँ हैं कि वह अनुभूत ही कितना बड़ा या छोटा, घटिया या बढ़िया, सामाजिक या असामाजिक, ऊर्ध्व या अध या अन्त या बहिर्मुखी है।^१ इस प्रकार वे अभिव्यजना की समस्या को विषय पक्ष से अधिक महत्व देते हैं। इस अभिव्यजना में भाषा का प्रश्न सर्वोपरि है, जो शैली (रीति) का महत्वपूर्ण तत्व है।

वे उस भाषा को सफल मानते हैं, जो एक व्यक्ति से अधिक को बोधगम्य हो। वे उस भाषा में गूढ़ता, अलौकिकता अथवा दीक्षा द्वारा गम्यता (esotericism) का बहिष्कार तो नहीं करते, किन्तु इन्हें भाषा की शक्ति नहीं मानते। उनके विचार से ये भाषा के धर्म न होकर आपद्धर्म हैं।

इस प्रकार 'अज्ञेय' जी अभिव्यक्ति की (जो रीति (शैली) का पर्याय है) महत्ता ही नहीं मानते वरन् उसकी एक नई समस्या को, जिसका समाधान अन्य प्रयोगवादियों ने भी अपने-अपने मतानुसार किया है, महत्व भी देते हैं। वे काव्य की भाषा को इस युग के जटिल जीवन के अनुकूल तथा गूढ़ भावों की अभिव्यक्ति के योग्य बनाना चाहते हैं। वे काव्य-भाषा में गूढ़ता, अलौकिकता अथवा दीक्षा द्वारा गम्यता को महत्व न देकर दामन की गौड़ी रीति के प्रति अपनी कोई रुचि नहीं प्रकट करते। किन्तु किसी भाव को व्यक्त करने का यदि कोई अन्य मार्ग न हो, तो वे इसके प्रयोग का भी बहिष्कार नहीं करते हैं। उनके द्वारा निर्देशित भाषा के गुणों में अर्थ का नयापन, व्यापकता, सारगर्भिता और अधिकाधिक बोधगम्यता है, जिनके कारण वे वैदर्भी तथा पांचाली के अधिक निकट हैं। पर उनका भाषा का आदर्श भारतीय-साहित्य-शास्त्र की इन रीतियों में पूर्णतया नहीं खप सकता। वे इसका विस्तार इनसे भी अधिक करना चाहते हैं। उन्हें न तो प्राचीन वर्गीकरण मान्य है, न वे उसे इस युग के लिए उपयुक्त मानते हैं।

उपयुक्त विवेचन का सारांश यह है कि द्विवेदी जी के प्रादुर्भाव के साथ-साथ भारतीय साहित्य-शास्त्र-सम्बन्धी चिन्तन पर पाश्चात्य विचारों का प्रभाव पड़ना प्रारम्भ हो गया था। उनके समय में पाश्चात्य विषयों का गवेषणापूर्ण अध्ययन तो नहीं हुआ, पर पाश्चात्य समालोचना का प्रभाव स्पष्ट रूप में पढ़ने लगा। इसीलिए रीति को भी शैली के रूप में ग्रहण करके, उसका विवेचन आरम्भ हो गया। शैली अथवा रीति के अन्तर्गत पाश्चात्य, शास्त्रीय, स्वच्छन्दतावादी, सौन्दर्यवादी, मनो-विश्लेषणवादी तथा समाज-शास्त्रीय चारणाओं को ग्रहण किया जाने लगा। द्विवेदी जी ने शैली के प्रमुख तत्व, भाषा का विवेचन, स्वच्छन्दतावादी विचारधारा के अनुसार, वर्डस्वर्थ के विचारों के आधार पर ही किया है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन के प्रभाव के साथ ही हिन्दी-साहित्यालोचन के अन्तर्गत एक दूसरी प्रवृत्ति का भी विकास हुआ। हिन्दी की सैद्धान्तिक आलोचना के

अन्तर्गत हिन्दी की निजी प्रकृति तथा उसके रचनात्मक-साहित्य के साथ-साथ समयानुकूल परिस्थितियों का भी अधिकाधिक आधार ग्रहण किया जाने लगा। द्विवेदी जी ने रीति के प्रमुख तत्व, भाषा का विवेचन समय की स्थिति के अनुकूल ही किया है। उन्होंने भाषा का प्राथमिक गुण, शुद्धता तथा व्याकरण से अनुरूपता माना है। पाश्चात्य 'शैली' तथा भारतीय 'रीति' के विवेचन के अन्तर्गत भाषा की शुद्धता का विवेचन नहीं हुआ था, क्योंकि भाषा की ऐसी परिस्थिति, जो द्विवेदी काल में उपस्थित थी, कभी पहले कही पैदा ही नहीं हुई थी। किन्तु द्विवेदी जी के समय में हिन्दी में भाषा की शुद्धता की समस्या के साथ-साथ, गद्य तथा पद्य की भाषा को एक करने की समस्या भी सामने थी। उन्होंने दोनों ही समस्याओं पर अपने विचार प्रकट किए तथा भाषा की शुद्ध, सहज, सरल, सीधी, प्रचलित तथा मुहावरेदार शैली के प्रयोग को उचित समझा। यही शैली पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र में निर्दिष्ट शैली तथा भारतीय वैदर्भी-रीति के अनुकूल है। इस प्रकार द्विवेदी-काल से ही रीति का परम्परागत-विवेचन, स्वतन्त्र, नवीन और समयोपयोगी रूप धारण करके अग्रसर होने लगा।

शुक्ल जी का रीति-विवेचन भी पेटर तथा रेले जैसे पाश्चात्य आलोचकों से कुछ अंशों में प्रभावित रहा, यद्यपि उन्होंने उनके उन्हीं तत्वों को स्वीकार किया, जो भारतीय परम्परा के अनुकूल थे। इसीलिए उन्होंने भी द्विवेदी जी की भाँति रीति के वैयक्तिक तत्व को प्रधानता नहीं दी। उन्होंने रीति के वस्तु तथा उसके विधान पक्ष, दोनों का समन्वयवादी दृष्टिकोण अपनाकर, रीति की महत्ता केवल अर्थ, भाव तथा रस के उत्कर्ष के रूप में ही मानी। उन्होंने भी शैली के सभी तत्वों का विस्तार-पूर्वक विवेचन न करके केवल भाषा का विवेचन किया तथा उसका रस, भाव और अर्थ से उचित सम्बन्ध स्थापित किया। उन्होंने रीति के पाश्चात्य तत्व, शब्द-योजना, वाक्य-प्रयोग, वाक्यांशों की योजना तथा वाक्यों के समन्वित रूप आदि के साथ-साथ भारतीय रीति के वर्ण-संघटन, पद-योजना आदि पर भी विचार नहीं किया, क्योंकि उनका रीति-विवेचन अन्य आधुनिक आलोचकों की ही भाँति, उनकी व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत हुआ है, सैद्धान्तिक रूप में पृथक् नहीं।

द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी ने रीति अथवा शैली की स्पष्ट परिभाषाएँ नहीं दी हैं, किन्तु श्यामसुन्दर दास जी ने शैली को रूप-सौन्दर्य, रूप-चमत्कार अथवा रचना-चमत्कार के अर्थ में स्वीकार किया है। उन्होंने शैली को बाह्य दृष्टि से किसी कवि की शब्द-योजना, वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों की बनावट और ध्वनि के रूप में ग्रहण किया है।^१ यह परिभाषा भारतीय रीति से भिन्न नहीं है, जिसमें विशिष्ट-पद-रचना के अन्तर्गत शब्द-योजना, वर्ण-गुम्फ, वाक्यांशों का औचित्यपूर्ण प्रयोग, वाक्य-रचना तथा शब्द-ध्वनि आदि आ जाते हैं। पर वामन की रीति में शब्द की

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (सम्बत् १९९९), पृ० २९७।

अपेक्षा वाक्य या वाक्याश या उनकी अन्विति पर अधिक जोर नहीं दिया गया है। इस प्रकार श्यामसुन्दर दास जी ने रीति के दोनो प्रमुख तत्व शब्द और वाक्य का विवेचन पाश्चात्य शैली के आधार पर किया है। यही उनकी द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी से भिन्नता है, क्योंकि उन्होंने तो भाषा के ही सामान्य गुणों के विवेचन तक अपने आपको सीमित रखा है।

श्यामसुन्दर दास जी ने काव्य के बुद्धि, कल्पना, भाव नामक तत्वों के अतिरिक्त शैली (रीति) को काव्य का एक चौथा महत्वपूर्ण तत्व माना है। उनका विचार है कि वह काव्य की आत्मा तो नहीं है, किन्तु काव्य में अपना एक विशिष्ट महत्व रखती है। वे पाश्चात्य अभिव्यजनावाद से प्रभावित होकर शैली को विचारों का परिधान मात्र न मानकर, उनका बाह्य और प्रत्यक्ष रूप कहना ही सगत समझते हैं। इसी प्रकार वैयक्तिक तत्व को आधार मानकर वे शैली को भाषा का वैयक्तिक प्रयोग भी मानते हैं। उन्होंने विशिष्ट-पद-रचना, शब्द-संयोजन, वर्ण-गुम्फ तक अपने को सीमित न रखकर, शैली के दोनो पाश्चात्य तत्व, शब्द तथा वाक्य को स्वीकार किया है। वे पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के मतानुसार शब्दों का महत्व वाक्यों में ही मानते हैं। उन्होंने शब्द के अन्तर्गत, अवधारणा, वाक्यों का एक-दूसरे से सक्रमण, सघटन, वाक्यांशों का समन्वय आदि का समावेश किया है। भारतीय रीति-विवेचन में उन्होंने मम्मट, वामन, रुद्रट आदि से भी कुछ न कुछ नवीनता दिखाई है। उन्होंने माधुर्य गुण के लिए पुरुषावृत्ति और पांचाली रीति आवश्यक मानी है, पर इसका न तो कारण दिया है न व्याख्या ही की है। इस प्रकार हिन्दी में पाश्चात्य तथा भारतीय दृष्टिकोण से रीति (शैली) का समुचित विवेचन उन्होंने ही प्रथम बार किया है। द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी ने तो भाषा के तत्वों का सामान्य विवेचन मात्र ही किया था।

प्रसाद जी ने रीति को 'विशिष्ट-पद-रचना' के रूप में ही स्वीकृत किया है तथा अभिव्यक्ति को अनुभूति से सम्बद्ध माना है। उनके विचार से भाषा, शैली, शब्द-रचना, वाक्य-विन्यास आदि काव्य की अनुभूति के साथ-साथ युगानुकूल रूप में परिवर्तित होते रहते हैं। उनका कोई स्थायी स्वरूप नहीं होता। वे रीति को साहित्य की विवेक, दुःख, बुद्धि तथा अलंकरण सम्बन्धी धारा के अन्तर्गत मानते हैं, जो आनन्दवादी धारा से पृथक् है तथा जिसके अन्तर्गत रसवाद आ जाता है। इस प्रकार रसवादी धारा, रीतिवादी धारा से मूलतः ही पृथक् हो जाती है। किन्तु उन्होंने रीति को व्यावहारिक रूप में अनुभूति का परिणय ही माना है। अनुभूति रसवादी धारा से पृथक् हो सकती है, यह उन्होंने कही नहीं कहा है।

वाजपेयी जी ने उत्कृष्ट काव्य के लिए रीति आदि की अनिवार्यता स्वीकार नहीं की है। उन्होंने रीति सम्बन्धी विचार 'अभिव्यक्ति' शब्द के अन्तर्गत ही व्यक्त किए हैं। वे मानते हैं कि अभिव्यक्ति (रीति) काव्य-सौन्दर्य की कला को पाठकों के हृदय में खिलाने वाली शक्ति है। इसी प्रकार पतंजी ने भी विशिष्ट-पद-रचना को

रूढ़ न मानकर परिवर्तनशील माना है। उन्होंने वैदर्भी रीति की काव्य में स्पष्ट मान्यता तो नहीं दी है, पर ऐसी पद-रचना का प्रयोग विधेय माना है, जो सर्वगुण तथा रस-सम्पन्न हो तथा सब प्रकार के भावों को व्यक्त करने की सामर्थ्य रखती हो।

उपर्युक्त आलोचकों के स्वर से विपरीत स्वर में बोलने वाले 'अज्ञेय' जी हैं, जो परम्परागत अर्थों में तो रीतिवादी नहीं हैं पर काव्य में अनुभूति की अपेक्षा अभिव्यक्ति को विशेष महत्व देते हैं। वे काव्य में भाषा, शब्द, अभिव्यञ्जना, रीति (शैली) को वस्तु-तत्त्व से अधिक महत्व देते हैं। इस आधार पर प्रयोगवाद को रीति का नया अवतरण कहा जा सकता है। वह पाश्चात्य-साहित्य शास्त्र से रीति के नए आधार लेकर काव्य में रीति (शैली-अभिव्यञ्जना) की नवीन रूप में प्रतिष्ठा करता है। प्रयोगवादियों के विचार से अभिव्यञ्जना की समस्या के अन्तर्गत भाषा की समस्या सब से प्रमुख है। वे गौड़ी रीति को काव्य के लिए अनुपयुक्त मानते हैं। इस प्रकार रीति-सम्प्रदाय के विकास के सम्बन्ध में मेरे निष्कर्ष यह हैं —

१—आलोच्य-काल में आधुनिक आलोचकों ने प्रायः रीतिवाद को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार नहीं किया। प्रयोगवादियों ने उसे काव्य की आत्मा तो स्वीकार नहीं किया, पर उसका महत्व अनुभूति से अधिक माना। द्विवेदी तथा छायावादी काल के आलोचकों ने अभिव्यक्ति की अपेक्षा 'अनुभूति' को ही अधिक महत्व दिया।

२—इन आधुनिक आलोचकों द्वारा रीति का विवेचन न होकर पाश्चात्य 'शैली' का विवेचन ही प्रमुख रूप में किया गया है। शैली के अन्तर्गत भी पाश्चात्य शास्त्रीय तथा मनोविश्लेषणात्मक दृष्टिकोण की अपेक्षा स्वच्छन्दतावादी तथा सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण को अधिक अपनाया गया। द्विवेदी जी ने स्वच्छन्दतावादी, छायावादी युग के आलोचकों ने सौन्दर्यवादी (कलावादी) तथा प्रगतिवादियों ने समाजशास्त्रीय विचारों के आधार पर इसका विवेचन किया। अभिव्यक्ति के अन्तर्गत भाषा, पद-रचना, शब्द-योजना, वर्ण-संगठन आदि सबका समाहार किया गया। शैली अथवा रीति की न तो कोई विशिष्ट परिभाषा ही दी गई, न उसके सभी अंगों का विश्लेषण-विवेचन किया गया। श्यामसुन्दर दास जी ने शैली को रचना-चमत्कार, विचारों का वाह्य-स्वरूप, भाषा का वैयक्तिक प्रभाव आदि कहा है, जिससे उसका विशिष्ट स्वरूप पूर्णतया स्पष्ट नहीं हो सका।

३—इनके द्वारा 'शैली' के प्रमुख तत्व 'भाषा' का विवेचन ही सबसे अधिक हुआ। उसकी शुद्धता, युगानुकूलता, परिवर्तनशीलता, सर्वगुण सम्पन्नता, सब प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति की सामर्थ्य तथा अर्थप्रेषणीयता की आवश्यकता ही प्रतिपादित की गई। केवल श्यामसुन्दर दास जी ने उसके शब्द अथवा वाक्य दोनों आधारों का विवेचन किया।

४—महावीर प्रसाद द्विवेदी, प्रसाद, वाजपेयी, पत आदि विद्वानों ने रीति, अथवा शैली के प्रमुख तत्वों का देश तथा काल के अनुरूप परिवर्तित होना आवश्यक माना है। एक युग की रीति (शैली) अथवा उसके विभिन्न तत्व, दूसरे युग के उप-युक्त नहीं हो सकते। छायावादियों ने द्विवेदीकालीन भाषा, शैली तथा विशिष्ट-पद-रचना का विरोध इसीलिए किया। काव्य-शैली का सम्बन्ध देश तथा काल की परिस्थितियों अथवा मानव-जीवन के साथ परिवर्तित होता रहता है।

५—रीति अथवा शैली के एक प्रमुख तत्व वैयक्तिकता का विवेचन इस युग में नहीं हुआ। इसका कारण भारतीय परम्परागत विचारधारा के अनुसार भारतीय, दृष्टिकोण का व्यक्तिपरक की अपेक्षा वस्तुपरक होना है। श्यामसुन्दर दास जी ने केवल वैयक्तिक तत्व का परिचय मात्र दिया है, शैली के अन्तर्गत उसके आधार का विश्लेषण नहीं किया है।

६—इनका रीति विवेचन प्रायः भारतीय तथा पाश्चात्य, दोनों साहित्य-शास्त्रों के सिद्धान्तों का आधार ग्रहण करके, एक नवीन समन्वित मार्ग पर चला है।

७—इन लेखकों की विवेचित 'शैली' भारतीय 'रीति' का ही भारतीय तथा पाश्चात्य अथवा प्राचीन तथा नवीन सिद्धान्तों के समन्वय पर आधारित, युगानुकूल तथा विकसित रूप है।

गुण-सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में गुण सम्प्रदाय का विकास

भरत ने नाट्यशास्त्र में गुणों को दोषों का विपर्यय माना है।^१ उन्होंने दोषों का विवेचन पहले किया है तथा उसके पश्चात् गुणों का भी, जो उनके विपर्यय हैं, विवेचन कर दिया है। अभिनवगुप्त का विचार है कि विपर्यय का अर्थ अभाव है अर्थात् दोष का अभाव गुण है। उत्तर-ध्वनि-काल के आचार्यों का भी यही मत रहा है (महान् निर्दोषतागुण)। भरत के अनुसार ये गुण, अभिनय (काव्य में भाषा या शैली) को समृद्ध बनाने वाले हैं तथा रस के आश्रित हैं। इन्होंने गुणों की संख्या १० मानी है।^२ इनके विचार से गुण काव्य के अंग हैं।

दण्डी ने गुणों को एक प्रकार के अलंकार माना है। उनके मत से यह काव्य-शोभा के विधायक धर्म हैं। भरत की भांति इन्होंने भी उन्हें रस के आश्रित नहीं माना है। इनके विचार से शब्द और अर्थ का चमत्कार, गुण का मूल तत्त्व है। दण्डी

१ एते दोषास्तु विज्ञेया सूरिर्भिन्नैकैश्च

एत एव विपर्यस्ता गुणा काव्येषु कीर्तिता (नाट्य शास्त्र, १७-१५)।

२ ग्लेषः प्रसाद समता समाधि माधुर्यमोजः पदसौकुमार्यम्।

अर्थस्य च व्यक्ति-रुदारेता च कान्तिश्च काव्यस्य गुणा दशैते।

(नाट्य शास्त्र, १७-१६)।

ने भी भरत के समान दस गुण माने हैं, यद्यपि उनका क्रम उनसे कुछ भिन्न है। इन्होंने प्रत्येक गुण के शब्द-गुण तथा अर्थ-गुण नामक दो भेद किए हैं। इस प्रकार इनके गुणों की संख्या बीस है, दस शब्द-गुण और दस अर्थ-गुण।

वामन ने विशिष्ट-पद-रचना ही को काव्य माना है, पर उसके लिए उन्होंने गुण सम्पन्नता को अनिवार्य माना है। वे प्रथम अलंकारिक हैं, जिन्होंने गुणों के शब्द-गुण तथा अर्थ-गुण नामक दो भेद किए हैं। उन्होंने गुणों को काव्य का सर्वस्व स्वीकार किया है। उनका विचार है कि शब्द और अर्थ के वे धर्म, जो काव्य की शोभा को उत्पन्न करते हैं, गुण कहलाते हैं (काव्य शोभायाः कर्तारो धर्मागुणाः—का० सू० वृ० ३।१।१) ये गुण नित्य हैं। उनके बिना काव्य में शोभा नहीं आ सकती। गुण शब्द और अर्थ के धर्म हैं। वे रस के आश्रित नहीं हैं, वरन् कान्ति गुण का अंग होने के कारण, रस ही गुण का अंग है (दीप्त रसत्व कान्ति)। वामन ने सारे गुणों का समावेश कान्ति गुण के भीतर कर दिया है। उन्होंने शब्द-गुणों की अपेक्षा अर्थ-गुणों का महत्त्व अधिक माना है। उनका कहना है कि वैदर्भी में अर्थ-गुण की सम्पत्ति आस्वाद्य होती है।^१

वामन ने गुणों को काव्य का सर्वस्व माना है। उन्होंने दण्डी से अधिक गुणों की कल्पना को व्यापक रूप दिया है तथा तीनों रीतियों में ही गुणों का समावेश माना है; दण्डी की भांति केवल वैदर्भी में ही नहीं। वैसे तो इनसे पूर्व ही गुण तथा अलंकारों का पृथक् निर्देश होता रहा, पर इन्होंने सबसे पहले इनका पार्यव्य स्पष्ट रूप में व्यक्त किया। उनके विचार से गुण तो काव्य-शोभा के विधायक धर्म हैं तथा अलंकार काव्य शोभा के वृद्धिकारक हैं (तदतिशयहेतवस्त्वलंकाराः)। गुण के अभाव में तो काव्य-सौन्दर्य का अस्तित्व नहीं रहता, पर अलंकार के अभाव में रहता है। यदि काव्य में गुण न हो तो अलंकार केवल अपकर्ष ही करता है।

ध्वनिकार द्वारा गुणों के अर्थ में आमूल परिवर्तन हो गया। उन्होंने वामन तथा दण्डी के अनुसार उनका स्वतन्त्र अस्तित्व न मानकर, उन्हें प्रधानभूत रस के (जो अंगी है) आश्रित माना है (तमर्थमवलम्बन्ते ये अंगिनं ते गुणाः स्मृताः)। उनके उपरान्त प्रायः इनका मत ही मान्य रहा तथा गुणों को रस का धर्म ही माना गया, शब्दार्थ का नहीं। उन्होंने गुण को शब्द तथा अर्थ-चमत्कार न मानकर 'चित्त-वृत्ति' माना है। गुण जब चित्त-वृत्ति रूप में स्वीकृत हो गए तथा उनका बाह्य और मूर्त रूप न रहा, तो वे चित्त की तीन अवस्थाओं, द्रुति, दीप्ति तथा व्यापकत्व के अनुसार माधुर्य, ओज, प्रसाद, केवल तीन ही माने गए। सामह भी पहले तीन ही गुण मान चुके थे। ध्वनिकार के पश्चात् अभिनव, मम्मट, हेमचन्द्र आदि ने भी तीन ही गुण माने हैं।

मम्मट ने ध्वनिकार की परिभाषा को और भी स्पष्ट रूप दिया। उनका कथन है "आत्मा के शौर्यादि (गुणों) की भांति अंगीभूत रस के उत्कर्षकारी अचल

१. 'तस्यामर्थगुण सम्पदास्वाद्या'—का० सू० वृ०-१।२।२०।

स्थिति धर्म गुण कहलाते हैं।^१ विश्वनाथ आदि अन्य आचार्यों ने इसी परिभाषा को अपने-अपने शब्दों में व्यक्त किया है। अभिनव ने रस को गुण का कारण माना था और गुण तथा चित्त-वृत्ति में कोई भेद नहीं माना। उनके विचार से गुण तथा रस भिन्न नहीं हैं। मम्मट इसके विरुद्ध गुणों को चित्त-वृत्ति का कारण मानते हैं। मम्मट ने भी आनन्द तथा अभिनव की भाँति तीन गुणों को ही माना है।

परिडतराज जगन्नाथ ने अभिनवगुप्त तथा विश्वनाथ की मान्यताओं का खण्डन किया है। अभिनव गुप्त ने एक ओर तो गुणों को रस का धर्म माना है तथा दूसरी ओर वृत्ति आदि के तद्रूप होने के कारण रस को कार्य रूप में स्वीकार किया है। वह रस के कार्य तथा कारण दोनों ही नहीं हो सकते। विश्वनाथ के विचार से यह दोष माना गया है कि यदि गुण रस से अभिन्न है, तो उनकी पृथक् सत्ता हो ही नहीं सकती। परिडतराज जगन्नाथ इन दोनों मतों का विरोध करते हैं तथा गुण को प्रयोजक तथा चित्त-वृत्ति को प्रयोज्य मानते हैं। मम्मट ने गुण को कारण तथा चित्त-वृत्ति को कार्य माना है। परिडतराज ने गुणों को रस, शब्दार्थ तथा चित्त-वृत्ति रूप माना है।

संस्कृत-साहित्य-शास्त्र में गुण की स्थिति पूर्ण रूप से स्पष्ट नहीं हुई है। काव्य में उसकी पृथक् सत्ता तो मानी गई, पर थोड़ा बहुत सन्देह बना ही रहा है। रस तथा गुण दोनों ही मन-स्थितियाँ हैं। 'गुण की स्थिति रस के पूर्व है। इसकी स्थिति रस-परिपाक की प्रक्रिया में रस दशा से ठीक पहली स्थिति मानी जा सकती है, जहाँ हमारी चित्त-वृत्तियाँ पिघल कर दीप्त होकर या परिव्याप्त होकर अन्विति के लिए तैयार हो जाती हैं।'^२

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में गुण सम्प्रदाय का विकास

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में गुणों का विकास यद्यपि पूर्ववर्ती आचार्यों के प्रदर्शित मार्ग पर चला, फिर भी उसमें अपनी निजी विशिष्टताएँ भी थी। हिन्दी काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत गुणों को काव्य की आत्मा के रूप में कभी स्वीकार नहीं किया गया। व्यावहारिक रूप में काव्य को सरस तथा सुन्दर बनाने के लिए गुणों का समावेश प्रायः हिन्दी के सभी महान् कवियों ने किया। विद्यापति, सूर, तुलसी, बिहारी आदि कवियों के काव्य में विशेष रूप से रसानुरूप विभिन्न गुणों का सौन्दर्य दिखाई पड़ता है।

इस काल के अधिकांश आचार्यों का गुण सम्बन्धी सैद्धान्तिक-विवेचन मम्मट के आधार पर हुआ। इन्होंने मम्मट के ही आधार पर अन्य गुणों का समाहार केवल

१ ये रसस्याङ्गिनो धर्मा शौर्यादय इवात्मनः ।

उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणा ॥—का० प्र० ८-६६ ।

२ देखो (हिन्दी) का० सू०—ले० डा० नगेन्द्र, पृ० ६७ ।

तीन गुणों के ही अन्तर्गत कर दिया । चिन्तामणि ने वामन के गुणों के लक्षण तथा उदाहरण देकर, उन्हें मम्मट की युक्तियों के आधार पर ही उनके तीन गुणों के अन्तर्गत मम्मिलित कर दिया ।

प्रथम कहत माधुर्य पुनि ओज प्रसाद वखानि ।
त्रिविध गुन तिन मैं सबै सुकवि लेत मनमानि ॥'

मम्मट के विपरीत चिन्तामणि ने माधुर्य गुण को कविता का प्राण माना है । कुनपति मिश्र ने 'रस रहस्य' में गुणों के माध्यम, वर्ण-रचना तथा समास माने हैं और उन पर वक्ता, वाच्य (अर्थ) तथा प्रबन्ध का नियंत्रण स्वीकार किया है ।

यद्यपि गुण सब है तऊ रचना वरन समास ।
वक्ता अर्थ प्रबन्धवश उलटे होहि विलास ॥'

देव ने रीति और गुण का भेद मिटाकर प्रसाद, ओज, माधुर्य को ही रीति नाम से अभिहित किया है । वास्तव में गुणों तथा रीतियों के गूढ़ सम्बन्ध के ही कारण वे इस नामकरण में प्रवृत्त हुए होंगे । इन्होंने १० गुणों में यमक तथा अनुप्रास को भी मिलाकर, इनकी संख्या १२ कर दी । इनका गुण विवेचन भरत तथा वामन की अपेक्षा दण्डी से अधिक मिलता है । इन्होंने गुणों का सम्बन्ध वर्ण तथा अर्थ दोनों ही से माना है । इनकी एक और विशेष मौलिकता गुणों के दो भेद, नागर तथा ग्राम्य, मानने में है ।

दास ने परम्परा से हटकर १० गुणों का वर्गीकरण इस प्रकार किया है —

- १ अक्षर गुण—माधुर्य, ओज, प्रसाद ।
- २ दोषाभावरूप गुण—समता, कान्ति, उदारता ।
- ३ अर्थ गुण—अर्थ, व्यक्ति और समाधि ।
- ४ वाक्य गुण—श्लेष तथा पुनरुक्ति प्रकाश ।

इनकी वाक्य गुण की उद्भावना मौलिक है, क्योंकि अक्षर गुण तथा दोषाभावरूप गुणों के आधार मम्मट और अर्थ गुणों के आधार वामन है । इन्होंने सौकुमार्य को छोड़कर पुनरुक्ति प्रकाश नामक एक नये गुण की कल्पना की है । इन्होंने गुणों को रस का उत्कर्षक माना है । रस का उत्कर्ष न करने पर वे अनुप्रास मात्र रह जाते हैं —

"रस के भूषित करन ते गुण वरने सुखदानि ।
गुन भूषण अनुमानि कै, अनुप्रास उर आनि ॥"

१ 'हिन्दी ध्वनालोक', सम्पादक—डा० नगेन्द्र, (सम्बत २०११), पृष्ठ १५२ ।

२ वही वही पृष्ठ १५४ ।

३ वही वही पृष्ठ १६३ ।

इन्होंने भी मम्मट की भाँति रीतियों के वर्णन में वृत्तियों का ही वर्णन किया है। दास तत्त्व-दृष्टि से गुणों का रस के साथ ही नित्य सम्बन्ध मानते हैं, परन्तु व्यावहारिक रूप में बाह्य-स्वरूप अथवा भूत रूप को ही प्रमाण मानते हैं।

इन आचार्यों ने गम्भीरतापूर्वक तुलनात्मक विश्लेषण करके गुण सम्प्रदाय का विकास नहीं किया। इनके द्वारा दण्डी, वामन तथा मम्मट के आधार पर ही विभिन्न मतों का स्पष्टीकरण तथा परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत किया गया। इनके लक्षण-ग्रन्थों में प्रायः स्वतन्त्र और मौलिक विवेचन का अभाव रहा। फिर भी चिन्तामणि, देव, दास, आदि आचार्यों में कुछ निजी विशिष्टताएँ भी विद्यमान हैं।

आलोच्य-काल में हिन्दी में गुण-सम्प्रदाय का विवेचन

इस काल में गुण सम्प्रदाय का भी विवेचन करने वाले आलोचक स्पष्टतः दो प्रकार के हैं, एक तो रीतिकार, जो रीतिकालीन शैली का अनुसरण करके गुणों का अन्य काव्यांगों के साथ विवेचन करते रहे तथा दूसरे आधुनिक आलोचक, जो नए साहित्य की उपज हैं तथा जिन पर प्राचीन और नवीन दोनों ही साहित्यों तथा उनके विभिन्न वादों और सिद्धान्तों का प्रभाव पड़ा है। रीतिकारों ने प्रायः गुणों का मम्मट के आधार पर परिचयात्मक विवरण मात्र दिया है। किसी-किसी लेखक ने वामन के गुणों को भी अपनाया है। इस काल में भी रीति तथा वृत्तियों की अभिन्नता मानी गई है।

आधुनिक आलोचकों ने गुणों के विवेचन को अपूर्व विस्तार दिया है। इनके द्वारा गुणों को नवीन दृष्टिकोण से परखा गया है तथा समयानुकूल भाषा के नए-नए गुणों की स्थापना हुई है। इनके द्वारा वर्डस्वर्थ, हेनरी ल्यूज, पेटर, रेले आदि विद्वानों के शैली तथा गुण सम्बन्धी विचारों के प्रभावस्वरूप नवीन उद्भावनाएँ भी हुई हैं। गुणों का काव्य के लक्ष्य से सम्बन्ध, उनके निर्माण में परिस्थितियों का योग, गुणों की सख्या, सीमा तथा लक्ष्य; उनका मनोवैज्ञानिक-आधार तथा रस से सम्बन्ध आदि विषयों को भी इनके विवेचन में अपनाया गया है। इस काल के आधुनिक रीतिकारों तथा आलोचकों का गुण-सम्बन्धी विवेचन इस प्रकार है :—

आधुनिक रीतिकार

लछिराम

लछिराम ने अपने ग्रन्थ 'रावणेश्वर कल्पतरु' के नवें कुसुम में गुणों का वर्णन किया है। उन्होंने पहले मम्मट के अनुसार माधुर्य, ओज, प्रसाद नामक तीन ही गुणों का वर्णन करके, बाद में प्राचीनों के मतानुसार दस गुणों का भी उल्लेख किया है उनके गुणों का विवेचन 'रस गगावर' के आधार पर हुआ है।

कविराज मुरारीदान

उनका उद्देश्य केवल अलकारों का वर्णन करना था, इसलिए उन्होंने बहुत सक्षिप्त तथा साधारण रीति से गुणों का वर्णन अपने ग्रन्थ 'जसवन्त जसोभूषण' में किया है।

कन्हैयालाल पोद्दार

पोद्दार जी ने 'रस मजरी' के षष्ठ स्तवक में गुणों का वर्णन किया है, जिसके अन्तर्गत गुण का लक्षण, स्वरूप, गुण तथा अलकार का पारस्परिक भेद, गुणों की सख्या तथा माधुर्य, श्रोज और प्रसाद नामक तीन गुणों का वर्णन किया गया है। उनका गुणों तथा वृत्तियों का लक्षण मम्मट का अनुवाद मात्र है। भरत के अनुसार वे गुणों को दोषों का अभाव मानते हैं (अतएव विपर्यस्ता) इस प्रकार उनका मत वामन से नहीं मिलता, जो गुणों का अभावात्मक न मानकर भावात्मक मानते हैं (काव्य शोभायाः कर्तारो गुणाः)। उन्होंने मम्मट की भांति केवल तीन गुण माने हैं तथा गुण और अलकार के भेद-प्रदर्शन में भी, उन्हीं के सिद्धान्त का अनुसरण किया है। वे उनके अनुसार ही गुणों को रस का धर्म मानते हैं, क्योंकि गुण रस के साथ नित्य रहते हैं तथा अलकार रस का साथ छोड़कर नीरस काव्य में भी रहते हैं। गुण सदैव रस का उपकार करते हैं पर अलकार सदैव नहीं करते। गुण नित्य हैं तथा अलकार अनित्य।

डा० रामगंकर शुक्ल 'रसाल'

'रसाल' जी ने शब्दालकार के जो आधारभूत सिद्धान्त, पुनरुक्ति, प्रयत्न-लाघव ध्वनि-साम्य, कौतुक-कौतुहल-प्रियता तथा जटिलता-प्रियता माने हैं, वे गुणों के मूल में भी माने जा सकते हैं। ये तत्त्व वामन द्वारा स्वीकृत रीति के बहिरंग, शब्द-गुम्फ, पद-योजना, वर्ण-योजना आदि तत्वों के मूल में भी दिखलाई पड़ते हैं। इनमें पुनरुक्ति, प्रयत्न-लाघव तथा ध्वनि-साम्य का तो विभिन्न गुणों के स्वरूप-निर्माण के मूल में विशेष स्थान है। ये तत्त्व शब्दालकारों के आधारभूत सिद्धान्त हैं। शब्दालकारों का सम्बन्ध शब्दों से है। अतएव शब्दों के गुणों के मूल में विशेष रूप से उनके ये सिद्धान्त माने जा सकते हैं। उन्होंने इन सिद्धान्तों का कोई वैज्ञानिक विवेचन नहीं किया है। ये शब्द-गुणों के बाह्य स्वरूप के मूल हो सकते हैं, आन्तरिक के नहीं।

'रसाल' जी का विचार है कि रीतियों ने शब्दालकारों को तो प्रभावित किया है पर उनका अर्थालकारों पर प्रभाव नहीं पड़ा है। रीतियों का आधार गुण है, इसलिए रीति और गुण के आधार पर वृत्त्यनुप्रास जैसे अलकारों का स्वरूप अधिका-

धिक विकसित हुआ है। शब्द-गुणों का सम्बन्ध शब्दों से विशेष रूप में होने के कारण उन्होंने वृत्त्यनुप्रास जैसे शब्दालंकारों के स्वरूप में ही योग दिया, अर्थालंकारों के नहीं।

सीताराम शास्त्री

उनके ग्रन्थ 'साहित्य-सिद्धान्त' में ग्रन्थ १३ काव्यांगों के साथ-साथ गुणों का भी परिचय है। शैली में, पद्य की अपेक्षा गद्य में सामान्य विवेचन हुआ है, जो जटिलता के कारण अधिक स्पष्ट नहीं है।

अर्जुनदास केडिया

उन्होंने 'भारती भूषण' में उपनागरिका वृत्ति की टिप्पणी में वृत्तियों में व्यंजनो के अतिरिक्त स्वरों का भी आधार माना है। उनका विचार है कि स्वरों के ह्रस्व स्वरूप उपनागरिका तथा कोमला में और दीर्घ रूप पुरुषा वृत्ति में उपयुक्त जान पड़ते हैं। उन्होंने गुणों का स्पष्ट नाम लेकर यह बात नहीं कही, पर वास्तव में गुणों में स्वर तथा व्यंजन दोनों का आधार उन्हें पूर्णता पर पहुँचाता है। उनके विचार से माधुर्य तथा प्रसाद गुणों में स्वरों के ह्रस्व रूप तथा ओज गुण में दीर्घ रूप विधेय है। केडिया जी का विचार युक्तिसंगत है, क्योंकि एक प्रकार से मूल आधार तो स्वरों का ही होना चाहिए, क्योंकि उनमें अधिक स्वाभाविकता होती है। वर्ण-योजना, पद-बन्ध या शब्द-गुम्फ में, जो शब्द-गुणों के मूल तत्त्व हैं, स्वरों का भी व्यंजनों की भाँति आधार लिया जाता है। प्रयोगवादी कवियों ने विशेषकर परवर्ती काल में स्वरों का विशेष आधार लेकर अपने काव्य-सौन्दर्य को बढ़ाया है।^१

विहारीलाल भट्ट

भट्ट जी 'साहित्य-सागर' की नवी तरंग में गुणों का वर्णन करते हुए, उन्हें भाषा से सम्बन्ध रखने वाला विषय मानते हैं। यह ठीक ही है। गुणों का सम्बन्ध भाषा से ही है, क्योंकि यह गुण शब्दों के हैं। शब्दों अथवा भाषा के माध्यम से ही गुण रस के उपकारक होते हैं। उन्होंने मुख्य तीन गुण मानकर उन्हीं से दस गुण निकाले हैं। उनका गुण-विवेचन प्राचीन परिपाटी पर हुआ है।

मिश्रबन्धु—

मिश्रबन्धुओं के मतानुसार काव्य के सौन्दर्य का विशेष मानदण्ड, पदलालित्य, पद-मञ्जी तथा अर्थ-गाम्भीर्य है। उन्होंने मम्मट के तीन गुणों तक ही सीमित न रह कर हिन्दी कवियों के काव्य में पूर्ववर्ती आचार्यों के गुणों का भी निरीक्षण किया

१. देखिए 'तारु सप्तक' (सन १९४३), पृ० ४१।

तथा जिनमें अधिक गुण पाये हैं, उसके काव्य की ही सराहना की है।' उनकी व्यावहारिक आलोचना में गुणों का विशेष आधार ग्रहण किया गया है।

उन्होंने गुणों के वर्णन में एक और नवीनता का यह समावेश किया है कि गुणों के विभाजन में मन्दत भाषा के अतिरिक्त हिन्दी भाषा की प्रकृति का ध्यान रचना भी आवश्यक माना है। उनका विचार है कि माधुर्य, ओज, प्रसाद गुणों के वर्णों का विभाजन हिन्दी भाषा की प्रकृति के आधार पर होना चाहिए, क्योंकि जो वर्ण मन्दत में किसी गुण के व्यञ्जक हों, हिन्दी में न भी हो सकते हैं जैसे 'ण' संस्कृत में माधुर्य व्यञ्जक है, किन्तु हिन्दी में नहीं है।

उपयुक्त विवेचन का माराश यह है कि आधुनिक रीतिकारों ने भी अपने पूर्ववर्ती हिन्दी आचार्यों की भाँति गुणों की रीति की ही भाँति काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार नहीं किया है। उस काल का गुणों का विवेचन विशेष स्थिर रहा, क्योंकि इन आचार्यों का ध्यान गुणों की अपेक्षा अलंकार तथा रस सम्प्रदाय के विवेचन में अधिक लगा हुआ था।

इन आचार्यों के द्वारा सामान्यतः रीति की भाँति गुणों का विवेचन भी मम्मट के काव्य-प्रकाश के आधार पर, उसके समन्वयात्मक रूप को अपना कर, किया जाता रहा। उनमें न तो कोई नवीन चिन्तन दिखाई पड़ता है, न मौलिक प्रतिपादन। रचनात्मक काव्य के क्षेत्र में भी काव्य गुणों की सीमा, ओज, प्रसाद, माधुर्य के प्रदर्शन तक ही रही। इन लेखकों की व्यावहारिक आलोचना के भी प्रायः ये तीन गुण ही आधार थे। काव्य की उत्कृष्टता इन गुणों के समुचित समावेश पर आधारित थी। मिश्र-द्वन्द्व आदि आलोचकों ने मम्मट के तीन गुणों की अपेक्षा वामन के दस गुणों को अपनी व्यावहारिक आलोचना का आधार बनाया। इनके द्वारा गुणों का सम्बन्ध रीतियों तथा वृत्तियों से, मम्मट के अनुसार ही स्वीकार किया जाता रहा। इन रीतिकारों के द्वारा किसी नए गुण की उद्भावना नहीं की गई।

प्रानन्दवर्द्धन, अभिनवगुप्त तथा मम्मट की भाँति ही गुणों के लक्षण तथा स्वल्प, गुण तथा अलंकार का भेद, गुणों की सत्या आदि विषयों का निरूपण होता रहा। 'रसान' जी ने मन्दानकान्ते के आधारभूत सिद्धान्त, पुनरुक्ति, प्रयत्न-लाघव, अनि-नाम्य, योना-योनल-प्रियता का जो निर्देश किया, वे गुणों के भी, किन्हीं अंशों में, आधारभूत सिद्धान्त ही बनने हैं।

१ "प्रसाद, समता, माधुर्य, मुटुमारता, अर्थ-व्यक्ति, समाधि, काँति और उदारता नामक गुण देव की रचना में पाए जाते हैं। कहीं-कहीं ओज का भी चमत्कार है। पर्यायोक्ति, मुग्धमिता, मुसद्दिता, संज्ञिप्तनादि गुणों की भी आपकी रचना में वृत्ति है।"

'नवस्तन' (स० १६६८), पृष्ठ २९ तथा

देसिए 'मिश्रद्वन्द्व विनोद' (स० १६८३), पृष्ठ २६६-३००।

केडिया जी ने व्यंजनों के अतिरिक्त स्वरों को भी गुणों का आधार मानकर, माधुर्य तथा प्रसाद गुणों में स्वरों के ह्रस्व रूपों तथा ओजगुण में दीर्घ रूपों को मान्यता दी। इस प्रकार परवर्तीकाल में, काव्य-भाषा के सौन्दर्य के मूल में, जो स्वरों की प्रतिष्ठा प्रयोगवादियों ने की, उसके प्रारम्भिक दर्शन इनके विवेचन में होते हैं।

इनके द्वारा गुणों का सम्बन्ध अर्थ की अपेक्षा भाषा से ही अधिक माना गया। मम्मट के अनुसार अर्थ गुणों को इनके द्वारा भी गुण नहीं माना गया। मिश्रबन्धुओं ने गुणों का विश्लेषण हिन्दी की प्रकृति को ध्यान में रखकर करना उचित समझा, क्योंकि हिन्दी तथा संस्कृत भाषा की प्रकृतियों में विशिष्ट अन्तर है।

इस प्रकार इन रीतिकारों ने परम्परागत रूप में ही गुणों का विवेचन किया तथा प्राप्त-ज्ञान के सोदाहरण परिचयात्मक-विवरण के अतिरिक्त कोई मौलिक-तथ्य प्रस्तुत नहीं किया। इनका दृष्टिकोण रीतिकालीन था तथा प्रतिभा अपेक्षाकृत रीतिकाल के आचार्यों से भी सीमित थी। इनमें उस काल के देव, चिन्तामणि तथा दास जैसे आचार्यों की सी विशिष्टताएँ भी नहीं थी। इसलिए इनका गुणों का विवेचन केवल सामान्य परिचयात्मक विवरण तक ही सीमित रहा, आलोचनात्मक नहीं बन सका।

आधुनिक आलोचक

प० महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी ने गुणों के विवेचन में सबसे पहले शुद्धता का महत्त्व स्थापित किया है। उनका विचार है कि शुद्ध, व्याकरण-सम्मत तथा साहित्यिक भाषा ही गुण सम्पन्न हो सकती है, अशुद्ध नहीं। उनके विचार से जब तक भाषा शुद्ध नहीं होगी तब तक उसमें अन्य गुणों का आना सम्भव नहीं है। काव्यात्मक तथा सुन्दर भाव शुद्ध भाषा द्वारा ही प्रतिपादित हो सकते हैं। उन्होंने प्राचीनों के गुणों का वर्णन न करके भाषा सम्बन्धी अपने निजी तथा समयानुकूल विचार व्यक्त किए। उनका विचार है कि भाषा में सरल तथा प्रभावपूर्ण शब्दों का प्रयोग आवश्यक है। पेचीदा भाव भी भाषा में ऐसे शब्दों द्वारा प्रकट होने चाहिए, जो प्रचलित तथा बोलचाल के हों। इस प्रकार, उन्होंने काव्य की भाषा को क्लिष्टता से दूर रखने का उपदेश दिया है। उन्होंने काव्य-भाषा में सरलता के साथ सुबोधता का होना भी आवश्यक समझा है। उनका विचार था कि कविता की भाषा जितनी बोलचाल से दूर जा पड़ती है, उतनी ही उसकी सादगी कम हो जाती है।^१ इस प्रकार वे भाषा में शुद्धता के साथ-साथ सरलता, सुबोधता, सीधापन तथा बोलचाल की सादगी का होना आवश्यक मानते हैं।

द्विवेदी जी ने भाषा के इन गुणों का न तो विशेष रूप में भारतीय आचार्यों के अनुसार ही विवेचन किया, न पाश्चात्य आचार्यों के। उनका भाषा के गुणों का

वरुन उनके विभिन्न लेखों तथा "रसज्ञ रंजन" के निबन्धों में, काव्य-भाषा-विवेचन के अन्तर्गत हुआ है। इस प्रकार उन्होंने युगानुकूल काव्य भाषा के गुणों का मौलिक तथा स्वतन्त्र रूप में विवेचन किया है, परम्परागत रूप में नहीं।

द्विवेदी जी द्वारा निर्देशित भाषा के गुणों के भारतीय तथा पाश्चात्य आधार ढूँढे जा सकते हैं, किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि उन्होंने अध्ययन के आधार पर सोच विचार कर उनका आधार लिया हो। उन्होंने तो केवल समयानुकूल साहित्यिक परिस्थितियों के अनुरूप इन गुणों का निर्देश मात्र किया है। उनकी सरलता की भावना से अरस्तू का परस्पीक्यूटी (Perspecuity) का गुण है, जो वास्तव में प्रसाद गुण के समान ही है।^१ अरस्तू की ही भाँति वे अप्रचलित शब्दों के स्थान पर प्रचलित शब्दों तथा मुहावरों का प्रयोग विधेय मानते हैं। उनका भाषा का सरलता तथा सहजता का गुण डिमेट्रियस के प्रसन्न-मार्ग के गुणों के अन्तर्गत तथा यूरिपाइडीज के सरलता तथा सहजता के गुणों के समान है, जो भारतीय साहित्य-शास्त्र के प्रसाद गुण के समान ही है। यूरिपाइडीज के समान ही वे बोलचाल की भाषा के प्रयोग को अच्छा समझते थे। उनके भाषा के गुण क्विन्टिलियन की 'ऐटिक शैली' के गुणों के भी अनुरूप है, जिसमें भावों की नैसर्गिक अभिव्यक्ति सुन्दर शब्दों द्वारा होनी अनिवार्य है। इस प्रकार उन्होंने शुद्धता, सरलता, सुबोधता, स्पष्टता, सहजता आदि गुणों का उल्लेख पाश्चात्य आचार्यों के प्रभावदश, समकालीन काव्य तथा भाषा की स्थिति को देखते हुए किया है। उनके ये गुण हेनरी ल्यूज के सरलता के नियम के अन्तर्गत, पेटर के मस्तिष्क पक्ष के अन्तर्गत तथा रेले के शैली के बाह्य-तत्त्व के गुणों के अन्तर्गत हैं। द्विवेदी जी ने काव्य के आत्मपक्ष के गुण, निश्चलता, समय, वैयक्तिकता की अपेक्षा बुद्धि-पक्ष के गुणों का निर्देश किया है।

भारतीय गुणों में से उनकी भाषा का आदर्श प्रसाद गुण के अधिक समीप है। वे भाषा का भाव से सम्बन्ध मानते हैं। उनकी भाषा के गुणों का वामन के अर्थ-गुण प्रौढि, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, क्रान्ति आदि में समाहार हो सकता है। इन शास्त्रीय गुणों के प्रतिरिक्त उनके द्वारा निर्देशित भाषा की शुद्धता, उनका निजी मौलिक गुण है, जिसके बिना अन्य सारे गुण निरर्थक होते हैं। इसकी व्याख्या प्राचीन आचार्यों ने नहीं की थी। इस प्रकार गुणों का विवेचन द्विवेदी जी के समय से ही परम्परागत मार्ग छोड़कर, युग की आवश्यकताओं के अनुरूप, सामयिक साहित्य का आधार लेकर, चलने लगा। द्विवेदी जी के पश्चात् रीतिकारों की भाँति, हिन्दी में मम्मट को आधार मान कर केवल माधुर्य, ओज तथा प्रसाद गुणों का ही विवेचन नहीं किया गया है वरन् नए-नए काव्य-गुणों की ओर भी उनका तथा उनके परवर्ती आलोचकों का ध्यान गया है।

१ देखिए 'रिटोरिक्स' बुक ३, प्रकरण २।

प० रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी ने काव्य की भाषा के चार तत्वों का उल्लेख किया है —(१) गोचर रूप-विधान करने वाले शब्दों का प्रयोग, (२) विशेष रूप-व्यापार सूचक शब्दों का प्रयोग, (३) ऐसे वर्ण-विन्यास का प्रयोग, जिसका आधार नाद-सौष्ठव हो, तथा (४) व्यक्तियों के नामों के स्थानों पर उनके रूप, गुण या कार्य-बोधक शब्दों का प्रयोग । इस प्रकार उनके अनुसार शब्दों के प्रमुख गुण, गोचर, रूप गुण, कार्य-व्यापार विधायकता तथा नाद-सौष्ठवता है ।

शुक्ल जी द्वारा निर्देशित भाषा के इन गुणों का सम्बन्ध भारतीय आचार्यों के प्रमुख भाषा के तत्वों तथा गुणों से भिन्न नहीं है । उनका निर्देशित पहला तत्व गोचर रूप-विधान करने वाले शब्दों का प्रयोग, भाषा की लक्षणा शक्ति पर निर्भर है ।^१ शुक्ल जी का विचार है कि 'लक्षणा द्वारा स्पष्ट और सजीव आकार प्रदान का विधान प्रायः सब देशों के कवि-कर्म में पाया जाता है ।'^२ उनका काव्य-भाषा का प्रथम तत्व दण्डी के समाधि गुण से मिलता है । दण्डी समाधि को काव्य का सर्वस्व मानते हैं । गोचर रूप-विधान करने वाली शब्दावली के प्रयोग में एक वस्तु के धर्म का दूसरी वस्तु पर सम्यक् आधान या उपचार होता है । यही दण्डी का समाधि गुण है । इसी प्रकार शुक्ल जी का दूसरा तथा चौथा तत्व-विशेष रूप-व्यापार-सूचक शब्दों का प्रयोग तथा साभिप्राय विशेषणों का प्रयोग, वामन द्वारा निर्देशित भोज नामक अर्थ-गुण के अन्तर्गत, अर्थ प्रौढि के समान है, जिसमें कभी विशेष्य को उभारने के लिए व्यास और समास पद्धतियों का प्रयोग होता है तथा कभी साभिप्राय विशेषणों का । उनका पहला, दूसरा तथा चौथा तत्व वामन के समाधि गुण के समान भी है । वामन का समाधि गुण अर्थ दृष्टि पर आधारित है अर्थात् अर्थ को स्पष्ट रूप से ग्रहण करने के लिए चित्त का अवधान करता है । इसकी ओर शुक्ल जी का विशेष ध्यान है । वे शब्दों के प्रयोग में अर्थ-दृष्टि का विशेष ध्यान रखते हैं तथा शब्द का भाव से अटूट सम्बन्ध मानते हैं । उनका तीसरा तत्व नाद-सौन्दर्य के आधार पर की गई वर्ण-योजना भी शब्द-गुण, माधुर्य, कान्ति, उदारता आदि से मिलता है । माधुर्य गुण में पद, पृथक् और श्रुति-मधुर होते हैं, इसलिए नाद-सौन्दर्य में सहायक होते हैं । उदारता में भी पद नृत्य सा करते हैं तथा कान्ति में पद-औज्ज्वल्य की विशेषता रहती है । इस प्रकार, यद्यपि शुक्ल जी का गुण-विवेचन उनकी व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत, स्वाभाविक रूप में, प्रसंगवश ही आ गया है तथा प्राचीनों से पूर्णतया भिन्न है तथापि उसमें अप्रत्यक्ष रूप में उनके द्वारा निर्देशित गुणों का भी समाहार हो गया है ।

उनका गुण-विवेचन इसी प्रकार पाश्चात्य आचार्यों के शैली-विवेचन से भी मिलता है । शुक्ल जी के गुण-विवेचन की एक प्रमुख विशेषता यह है कि वे काव्य

१ देखिए 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृष्ठ २३८ ।

२ देखिए वही

पृष्ठ २३६ ।

के केवल वस्तु या शैली तत्व पर ही जोर नहीं देते। वे दोनों तत्वों का सामञ्जस्य श्रेयस्कर समझते हैं। उनके काव्य-गुणों का सम्बन्ध कोरा शब्द-प्रयोग या विगिष्ट-पद-रचना से नहीं है। उन्होंने प्रत्येक काव्य-गुण का लक्ष्य, भाव या रस का उत्कर्ष करना माना है। उनका भाषा के बाह्य तथा भ्रान्तरिक गुणों का विवेचन पाश्चात्य आचार्य पेटर तथा रेले से मिलता है। उनके शैली के बाह्य गुणों के अनुसार ही उन्होंने नाद-गुण, चित्र-गुण तथा अर्थ-गुण का विवेचन किया है। उनके निर्देशित गुण, गोचर-रूप, गुण, कार्य तथा व्यापार-विधायकता और नाद-सौष्ठवता रेले के समान ही हैं। गोचर रूप, गुण, कार्य, व्यापार-विधायकता का गुण रेले के चित्र तथा अर्थ-गुण के समान है, क्योंकि इस गुण में रूप, गुण, कार्य व्यापार के विम्ब ग्रहण कराने की शक्ति के साथ-साथ अर्थ-ग्रहण कराने की भी शक्ति समाहित है। इन आचार्यों के भाषा के भ्रान्तरिक तत्वों में से वैयक्तिक तत्व के गुण, निश्चलता, समय, आत्म-निषेध आदि का कोई उल्लेख न करके, उन्होंने केवल भाव, रस, अर्थ का वर्णन किया है। इस प्रकार उनका गुण-विवेचन वस्तु-परक ही है, आत्म-परक नहीं। इस प्रकार वे पाश्चात्य विचार-प्रणाली की प्रेरणा भारतीय भाषाधारा के अधिक निकट रहे हैं।

शुक्ल जी के उपर्युक्त चार काव्य-गुणों में अरस्तू के परस्पीक्यूटी तथा प्रोप्राइटी दोनों ही का समावेश है। सामिप्राय विज्ञेयों के तत्व की व्याख्या में वे शब्दों के औचित्य पर जोर देते हैं, जो अरस्तू का प्रोप्राइटी नामक गुण ही है। अरस्तू के प्रतिरिक्त, उनका गुण-विवेचन सिसरो, डायोनीसियस, डिमेट्रियस तथा दान्ते आदि आचार्यों से भी मिलता है। उनके काव्य-भाषा के चार-तत्व इन आचार्यों के किसी न किसी तत्व के अन्तर्गत अवश्य आ जाते हैं।

इस प्रकार यद्यपि शुक्ल जी का गुणों का विवेचन भारतीय तथा पाश्चात्य, दोनों आचार्यों के मतों से मिलता है, तथापि वह उनकी निजी विगिष्टता से युक्त ही है। वे पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्री आलोचकों के समान काव्य में अभिव्यजना मात्र पर ही जोर न देकर, वस्तु, भाव, रस का ही सदैव विशेष ध्यान रखते हैं। उनके अनुसार काव्याभिव्यजन, भाषा-गुण, शैली आदि स्वयं सिद्धियाँ नहीं हैं, वे रस, भाव तथा वस्तु के साधन मात्र हैं। यदि काव्य की भाषा उनके निर्देशित चार गुणों के अनुरूप रहकर, रस तथा भाव का प्रकर्ष करती है तो ही सर्वोत्तम है, अन्यथा नहीं। भाषा के प्रत्येक गुण का रस, भाव तथा वस्तु से सम्बन्ध मानने में वे आनन्द, अभिनव तथा मम्मट के समन्वयात्मक आदर्श को ही ग्रहण करते हैं तथा गुणों को रस के स्थायी उत्कर्षक-तत्व के रूप में स्वीकार करते हैं। उनके भाषा के उपर्युक्त गुण, शब्द की विशिष्टता से अधिक सम्बन्ध न रख कर अर्थ के ही गुण हैं। वे भाषा में भ्रमकरणा अथवा उदात्त गुण होने के पक्ष में कभी नहीं रहे तथा सरलता, स्पष्टता, प्रसन्नता शुद्धता, चित्रमयता, नाद-सौष्ठवता तथा मूर्तता आदि पर ही विशेष ध्यान देते रहे। भाषा के अन्य सारे गुणों से अधिक उन्होंने उसकी भाव तथा रस की सहायक होने की योग्यता पर विशेष ध्यान दिया है। उन्होंने द्विवेदी जी की भाँति यह विवेचन

नहीं किया कि काव्य की भाषा सरल हो या गम्भीर, साधारण जनता की भाषा हो या सस्कृतनिष्ठ। सिद्धान्त रूप में वे बोलचाल की भाषा को काव्य के उपर्युक्त नहीं मानते थे।

श्याम सुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी शब्द तथा वाक्य को उत्तम शैली (रीति) के मुख्य आधार मानते हैं। वे शब्दों में शक्ति तथा वृत्ति के साथ गुणों का भी विधान मानते हैं। उनका विचार है कि शब्दों के सार्थक होने पर भी वाक्यों में पिरोये जाने पर ही उनके गुण स्पष्ट होते हैं। इस प्रकार उन्होंने पहली बार शब्दों के गुणों का वाक्यों के सम्बन्ध में निर्देश किया है। अब तक हिन्दी के आचार्य शब्द का अर्थ से सम्बन्ध बताकर, उसके विशेष गुणों का निर्देश करते रहे थे। पर वाक्य के अन्तर्गत आकर ही शब्द में गुण स्पष्ट होते हैं, इसकी ओर श्यामसुन्दर दास जी ने ही स्पष्ट रूप से संकेत किया। उनका विचार है कि शब्दों में प्रभावोत्पादकता का गुण वाक्य में प्रयुक्त होने पर ही पैदा हो सकता है, वाक्य से पृथक् नहीं।

इस प्रकार श्यामसुन्दर दास जी गुणों का शब्दों से और उनके द्वारा वाक्यों से सम्बन्ध मानते हैं, क्योंकि गुण प्रधानतया रस का उत्कर्ष करने वाले रस-धर्म हैं तथा रसों की प्रधानता वाक्यों में ही होती है। वे भी मम्मट के अनुसार माधुर्य, ओज तथा प्रसाद नामक तीन गुण ही मानते हैं, किन्तु उन्होंने वैदर्भी को वामन की भाँति समग्र गुण युक्त न मानकर केवल माधुर्य गुण से ही युक्त माना है तथा पांचाली में माधुर्य तथा सौकुमार्य न मानकर प्रसाद गुण ही स्वीकार किया है।

उन्होंने गुणों तथा रसों के सम्बन्ध का विवेचन भी किया है, जो परम्परागत रूप में नहीं है। माधुर्य गुण, शृंगार, करुण तथा शान्त रसों को परिपुष्ट करता है, किन्तु अवस्था विशेष में कोई धीरोदात्त नायक ओजस्वित होकर यदि कुछ कहे, तो उसमें ओज गुण होना आवश्यक तथा उपयुक्त होगा। इसी प्रकार रौद्र तथा वीर रस की परिपुष्टि के लिए गौडी रीति का अनुसरण बाँझनीय नहीं हो सकता है। उनके विचार से कुछ विशिष्ट अवसरों पर गुणों में परम्परागत रसों के अतिरिक्त अन्य रसों के समावेश से, काव्य में विचक्षणता तथा कवि की कुशलता आ सकती है।^१ इस प्रकार उन्होंने मम्मट आदि आचार्यों से अपना मतभेद प्रस्तुत किया है। गुणों तथा रसों के सम्बन्ध में यह उनका मौलिक विचार है, किन्तु यह रस के सिद्धान्त पर सही नहीं उतरता। माधुर्य गुण में ओज गुण का समावेश किस प्रकार से होगा तथा फिर माधुर्य गुण में क्या विचक्षणता तथा कुशलता उत्पन्न होगी, इसका उन्होंने निर्देश नहीं किया है। इसके अतिरिक्त विरोधी गुणों के पारस्परिक सम्मिलन से विरोधी रसों का परिपाक असम्भव है। माधुर्य गुण से रौद्र तथा वीर रस का पूर्ण परिपाक असम्भव है। उनकी निर्देशित, जो विचक्षणता या कवि-कुशलता होगी

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (सन् १९४२), पृ० ३१०।

वह रस की अपूर्ण स्थिति मात्र होगी, पूर्ण परिपाक की स्थिति नहीं। रसो तथा गुणो के पारस्परिक सम्बन्ध का जो मनोवैज्ञानिक विवेचन, अभिनव, मम्मट, जगन्नाथ आदि ने किया है, वह इनके विचार की अप्रामाणिकता सिद्ध करता है। रस विवेचन को वे स्वयं पूर्ण, संगत, व्यवस्थित तथा वैज्ञानिक मानते हैं।^१

उन्होंने रीति (शैली) के गुणो के पाश्चात्य विभाजन की तुलना भारतीय विभाजन से करते हुए माधुर्य, ओज तथा प्रसाद को पाश्चात्य विभाजन से अधिक संगत, व्यापक और सुव्यवस्थित माना है। पाश्चात्य विद्वानों द्वारा किए हुए शैली के गुणो के दो भाग प्रज्ञात्मक तथा रागात्मक हैं। प्रज्ञात्मक के अन्तर्गत प्रसाद तथा स्पष्टता और रागात्मक में शक्ति, करुण और हास्य को गिनाया है। इनके अतिरिक्त उन्होंने लालित्य के विचार से माधुर्य, सस्वरता और कलात्मक विवेचन को भी शैली (रीति) के विशिष्ट गुणो में स्थान दिया है। उनका विचार है कि यह विभाजन भारतीय विभाजन की अपेक्षा वैज्ञानिक नहीं है। वे लिखते हैं, "हमारे यहाँ आचार्यों ने इन गुणो और शब्दालंकारो को रसो का परिपोषक तथा उत्कर्षक-साधक मानकर इस विभाग को सर्वथा संगत, व्यवस्थित और वैज्ञानिक बना दिया है। अतएव हमारे यहाँ काव्य की अन्तरात्मा के अन्तर्गत भावो को मुख्य स्थान देकर, रसो को जो उसका मूल आधार बना दिया है, उससे इस विषय की विवेचना बड़ी ही सुन्दर हो गई है।"^२ उनका यह विचार समर्थनीय है। पाश्चात्य विभाजन के प्रमुख तीन रूपो, बुद्धि-पक्ष, राग-पक्ष तथा कला-पक्ष में से कला-पक्ष तो बुद्धि के अन्तर्गत ही आ जाता है। बुद्धि-पक्ष का सम्बन्ध शब्दो की बाह्य कला, औचित्य और स्पष्टता आदि से तथा राग-पक्ष का ओज, तीव्रता, ध्वन्यात्मकता, शक्ति, करुण और प्रसाद आदि से है। इस विभाजन से कही उपयुक्त वामन का शब्द तथा अर्थ के १० गुणो का विभाजन है। उनके अर्थ गुणो में राग-पक्ष के तत्व भी सन्निहित हैं। भारतीय काव्य-शास्त्र में गुणो का रसो से जो सम्बन्ध स्थापित हुआ है उससे अधिक विकास-पूर्ण चिन्तन पश्चिम में नहीं हुआ है। उसमें जो पूर्णता है, वह पाश्चात्य आचार्यों के शैली विवेचन में अभी नहीं आई है।

वे भी शुक्ल जी की भांति काव्य में संगीतात्मकता के गुण का विशेष महत्त्व मानते हैं। इसके लिए वे वृत्त, वृत्तियाँ तथा शब्दालंकार, सबका माध्यम के रूप में प्रयोग विधेय मानते हैं। वृत्त केवल पद्य में ही सहायक हो सकते हैं, गद्य काव्य में नहीं। इसके अतिरिक्त वृत्तहीन मुक्तक काव्य में भी संगीतात्मकता अथवा नाद सौन्दर्य रहता है, जो स्वरों के कलापूर्ण प्रयोग के आधार पर होता है। स्वरों में सुर और लय के कलापूर्ण आधार से यह सौष्ठव उत्पन्न हो सकता है। इसी प्रकार शब्दालंकारो के प्रयोग के बिना भी काव्य में शब्दो के चयन, स्वरों तथा वाक्यांशो

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (सन् १९४२), पृ० ३१५।

२ देखिए वही

पृ० ३१५।

के समुचित तथा विशिष्ट प्रयोगमात्र से नाद-सौष्ठव उत्पन्न हो सकता है। इनके विपरीत शुक्ल जी ने सुकुमार तथा मधुर वर्णों के प्रयोग से नाद-सौष्ठव की उत्पत्ति पर जोर दिया था। ये दोनों विद्वान् विभिन्न साधनों के प्रयोग का विवेचन एक ही साध्य को सामने रखकर करते हैं।

वे शैली (रीति) के परम्परागत शब्द और अर्थ के गुणों के अतिरिक्त विचारों की सरलता, विषय-प्रतिपादन की सरलता, मुहावरों की उपयुक्तता, वाक्यों की सरलता तथा आनुषंगिक प्रयोगों की समुचित योजना आदि गुणों को भी भाषा की सरलता का कारण बताते हैं। प्रकारान्तर से यह सब गुण, शब्द तथा अर्थ के गुणों के अन्तर्गत ही समाविष्ट हो जाते हैं। इन गुणों का सम्बन्ध शब्दों की अपेक्षा वाक्यों से अधिक है। उन्होंने सुन्दर भाषा के लिए शब्दों के अतिरिक्त, वाक्यों के गुणों का भी निर्देश किया है।

जयशंकर 'प्रसाद'

'प्रसाद' जी व्यञ्जना को अनुभूतिमयी प्रतिभा का परिणाम मानते हैं। उनका विचार है कि अनुभूति की तीव्रता की मात्रा में रीति, गुण, विशिष्ट-पद-रचना आदि का सौन्दर्य स्वाभाविक रूप में व्यक्त हो जाता है। उन्होंने अपने लेखों में गुणों का पृथक् निर्देश नहीं किया है। वे अभिव्यक्ति के ही अंग हैं तथा स्वाभाविक रूप में अनुभूति के परिणामस्वरूप व्यक्त होते रहते हैं। गुण भी मनुष्य की अनुभूतियों की भाँति परिवर्तनशील तथा विभिन्न प्रकार के होते हैं। एक युग अथवा काल के गुण दूसरे युग अथवा काल के पूर्णतया अनुरूप नहीं हो सकते।

सुमित्रानन्दन पन्त

पन्त जी आधुनिक काव्य के लिए रीतिकाल की माधुर्य तथा सौकुमार्य गुण-सम्पन्न भाषा के प्रयोग को उपयुक्त नहीं मानते हैं। उनका विचार है कि साहित्य के इतिहास के प्रत्येक काल में सर्वगुण-सम्पन्न भाषा का होना अनिवार्य है। यह आवश्यक नहीं है कि रीतिकाल की भाँति प्रत्येक युग में केवल एक ही प्रकार के गुण से युक्त भाषा में काव्य-रचना होती रहे। इस प्रकार की भाषा के प्रयोग से केवल एक ही प्रकार के भाव, काव्य में अधिकांश रूप से व्यक्त होते रहेगे। काव्य की भाषा सर्वगुण-सम्पन्न वैदर्भी के समान होनी चाहिए, जिसमें ससार के सभी राजनीतिक, सामाजिक, दार्शनिक, सांस्कृतिक, भौगोलिक, वैज्ञानिक तथा आध्यात्मिक भावों के व्यक्त करने की पूर्ण शक्ति हो। उनके मत से सर्वगुण-सम्पन्न काव्य-भाषा ही सत्काव्य को जन्म दे सकती है।

पन्त जी के विचार से काव्य-भाषा में परिष्कृति, समृद्धि, विकास, शक्ति तथा अधिकाधिक अर्थ-बोध की सामर्थ्य आदि गुण होने चाहिए। काव्य की भाषा को नवीन जीवन तथा युग के वातावरण के अनुकूल तथा नवीन गुणों से सम्पन्न होना

चाहिए। नए युग के नवीनता-सम्पन्न-जीवन के नए-नए भावों की अभिव्यक्ति के लिए काव्य-भाषा का नवीन गुणों से पूर्ण होना अनिवार्य है, अन्यथा वह युगानुकूल भावों की अभिव्यक्ति में असमर्थ रह जाएगी।

पन्त जी ने काव्य-भाषा के लिए भाव और भाषा की मैत्री अथवा एकता की आवश्यकता मानी है। उनका विचार है कि “कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जो बोलते हों। सेव की तरह जिनके रस की मधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आखों के सामने चित्रित कर सकें, जो झकार में चित्र, चित्र में झकार हों, जिनका भाव संगीत-विद्युद्द्वारा की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका सौरभ सूँघते ही सासों द्वारा अन्दर पैठकर हृदयाकाश में समा जावे...।”

इस प्रकार पन्त जी काव्य-भाषा में चित्रात्मकता, सस्वरता, सरसता, माधुर्य, झकार, संगीतात्मकता तथा प्रेषणीयता आदि गुणों का होना आवश्यक मानते हैं। इनके काव्य-भाषा के यह गुण अर्थ प्रौढ़ि, सौकुमार्य, श्लेष, अर्थव्यक्ति, माधुर्य, कान्ति, उदारता आदि भारतीय गुणों से मिलते हैं। “जिनका सौरभ सूँघते ही सासों द्वारा अन्दर पैठकर हृदयाकाश में समा जावे” तथा “जिनका भाव-संगीत विद्युद्द्वारा की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके” आदि शब्दों में वामन के अर्थव्यक्ति नामक गुण की ओर संकेत है। जिन शब्दों में तुरन्त अर्थ की प्रतीति कराने की क्षमता होती है उनमें अर्थव्यक्ति नामक गुण होता है। रीतिकाल की काव्य-भाषा के प्रति अरुचि तथा उज्ज्वलता (नवीनता) की ओर प्रवृत्ति कान्ति गुण के समान है। सस्वर शब्दों अथवा बोलने वाले शब्दों से वामन के उदारता, सौकुमार्य, तथा माधुर्य आदि गुणों की ओर संकेत है। इस प्रकार पन्त जी ने केवल सौकुमार्य तथा माधुर्य गुणों पर ही जोर न देकर प्रायः वामन के सभी गुणों को काव्य-भाषा में अपनाने का पक्ष लिया है। छायावादी कवियों ने द्विवेदी युग की काव्य-भाषा की इतिवृत्तात्मकता, रक्षता तथा रसहीनता की प्रतिक्रिया-स्वरूप, ऐसी समृद्ध लाक्षणिक भाषा-शैली की प्रतिष्ठा की कि जो भारतीय तथा पाश्चात्य आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट सभी गुणों से सम्पन्न हुई।

पन्त जी का चित्रात्मकता का गुण रेले के चित्र-गुण से, सस्वरता, झकार, माधुर्य तथा संगीतात्मकता का गुण, नाद-गुण (मैलोडी) से तथा प्रेषणीयता आदि गुण, अर्थ-गुण से मिलते हुए है। उनका ‘जो झकार में चित्र, चित्र में झकार हों’ वाला वाक्य ‘दू फाइन्ड वड्स फार ए मीनिंग एन्ड दू फाइन्ड ए मीनिंग फार वड्स’ से मिलता है।^१

१ ‘पल्लव’ की भूमिका (सन् १९२६), पृ० २६।

२ देखिए ‘स्टाइल’, लेखक—रेले (सन् १९२३), पृ० ६३।

लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु'

'सुधाशु' जी काव्य-भाषा में दो गुणों की विशेष आवश्यकता मानते हैं, अर्थ बोध की शक्ति तथा संगीतात्मकता। अर्थ बोध के लिए वे स्पष्टता का गुण आवश्यक समझते हैं। संगीतात्मकता के महत्त्व के सम्बन्ध में उनका विचार है कि घनप पर चढ़कर जिस प्रकार बाण अधिक शक्ति सम्पन्न और तीव्र बन जाता है, उसी प्रकार राग के द्वारा पद, विचित्र आकर्षण और शक्ति प्राप्त करता है। अपने सामर्थ्य के बल पर जहाँ तक पद, नहीं पहुँच सकते, राग की सहायता से वह उस अज्ञात स्थान तक भी पहुँच जाते हैं। राग में मिलकर पद अपने वास्तविक अर्थ का प्रतिपादन करने लगता है।' इस प्रकार वे पाश्चात्य नाद-सौष्ठव तथा अर्थ-गुण को मान्यता देकर नाद-सौष्ठव को अर्थ-गुण का सहायक मानते हैं।

पंडित करुणापति त्रिपाठी

त्रिपाठी जी ने अपने ग्रन्थ 'शैली' के छठे अध्याय में पाश्चात्य गुणों का विवेचन किया है। वे भी पाश्चात्य गुणों के दो विभाजन, बौद्धिक तथा रागात्मक मानते हैं। बौद्धिक के अन्तर्गत, शुद्धता, सरलता तथा औचित्य को आवश्यक न मानकर केवल स्पष्टता तथा अलङ्कृति को सम्मिलित करते हैं तथा रागात्मक के अन्तर्गत मर्मस्पर्शिता एवं सजीवता को वे पाश्चात्य विद्वान् कैम्ब्रैल के गुण, स्पष्टता (परम्पीक्यूइटी), सजीवता (विवेसिटी), लालित्य (ऐलिगैन्स), उल्लास (ऐनिमेशन), नय (म्यूजिक), तथा मिन्टो के सरलता (सिम्पलिसिटी), स्वच्छता (क्लीअरेन्स), प्रभावोत्पादकता (स्ट्रेन्थ) मर्मस्पर्शिता (पेंथोस), प्रसंग-सम्बद्धता (हार्मनी) और स्वर लालित्य (मैलोडी) का उल्लेख करके, केवल सरलता, स्वच्छता, स्पष्टता, प्रभावोत्पादकता, शिष्टता एवं लय नामक ६ गुणों को मानते हैं। सरलता में तथ्य के बोध की शक्ति होती है, स्वच्छता में अभिव्यक्ति की पूर्णता, स्पष्टता में भावों को हृदय तक पहुँचाने की शक्ति होती है, प्रभावोत्पादकता में भाव की भव्यवत्ता तथा लोक-मामान्य की अनुभूति होने के अतिरिक्त, अभिव्यजन प्रणाली की शक्ति भी होती है शिष्टता में सुरुचिपूर्णता, परिष्कृति, स्निग्धता तथा सस्कृति का समावेश और ग्राम्यत्व और अदलीलता का अभाव होता है तथा लय में ध्वनि-लय तथा ताल-लय का समावेश होता है। इसके अतिरिक्त उन्होंने विनोद नामक गुण को भी मान्यता दी है।

उन्होंने अपने ग्रन्थ 'शैली' के सातवें अध्याय में भारतीय गुणों का इतिहास देकर अन्त में मम्मट के तीन गुण, माधुर्य, ओज, प्रसाद को मान्यता दी है। वे ओज के अन्तर्गत, अशैल्य, दीप्ति, प्रौढ़ता तथा प्रभावोत्पादकता, प्रसाद में भाव स्पष्टता, अर्थ की विमलता तथा सरलता, और माधुर्य में विनोदमयता, मनोरमता आदि को

१ 'जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त'-(सन्-१९४२), पृ० ८५।

२ देखिए 'शैली' ले०-५० करुणापति त्रिपाठी, एम० ए० (स० १९६८), पृ० ११४।

मानते हैं। इस प्रकार उन्होंने केवल पृथक् रूप में पाश्चात्य तथा भारतीय गुणों का ऐतिहासिक वर्णन करके प्रमुख गुणों की व्याख्या की है, दोनों प्रकार के गुणों का तुलनात्मक अध्ययन नहीं।

अज्ञेय

‘अज्ञेय’ जी ‘तार सप्तक’ के अपने वक्तव्य में आधुनिक काव्य की सबसे बड़ी आवश्यकता ऐसे शब्दों के अधिक प्रयोग की बताते हैं, जो प्रायः विभिन्न स्तर के पाठकों में एक ही प्रकार के चित्र या भाव उदित कर सकें। वे आधुनिक काव्य-भाषा में नया, अधिक व्यापक तथा सारगर्भित अर्थ भरना चाहते हैं। उनके विचार से भाषा की सम्पूर्ण समाज के लिए बोधगम्यता तथा अर्थ की नवीनता, व्यापकता तथा सारगर्भिता उसके प्रधान गुण हैं। यह बोधगम्यता तथा अर्थ की व्यापकता मम्मट के विचारानुसार प्रसाद गुण के अन्तर्गत आ सकती है। इनके यह गुण वामन के शब्द, गुण, अर्थव्यक्ति तथा कान्ति के समान हैं। वे भाषा की गूढ़ता, अलौकिकता अथवा दीक्षा द्वारा गम्यता को, जो वामन के ओज, श्लेष, उदारता नामक गुणों के समान हैं, काव्य रीति में गौण स्थान देते हैं पर उनका सदैव बहिष्कार करना भी उचित नहीं मानते। इनके उपर्युक्त गुण रेले के अर्थ गुण तथा बुद्धि-पक्ष के अन्तर्गत आते हैं।

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि गुणों का विवेचन महावीर प्रसाद द्विवेदी जी के समय से ही परम्परा का मार्ग छोड़कर नवीन क्षेत्रों में स्वतन्त्रता के साथ विचरण करने लगा। द्विवेदी जी ने गुणों का शास्त्रीय विवेचन न करके, काव्य-भाषा में उन्हीं गुणों की आवश्यकता का निर्देश किया है, जिन्हें वे युग की परिस्थितियों के अनुकूल रचित रचनात्मक-साहित्य के लिए आवश्यक समझते थे। भाषा की शुद्धता उनका मूलभूत गुण था, जिसके अभाव में कोई अन्य गुण प्रविष्ट नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त उन्होंने सरलता, सहजता सीधापन, सुबोधता, मुहावरो के उचित समावेश, असलियत, आदि गुणों की व्याख्या की है। उनके इन गुणों पर भारतीय, ओज, प्रसाद, माधुर्य की अपेक्षा पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी तथा सौन्दर्यवादी आलोचक वर्ड्सवर्थ, हेनरी ल्यूज, पेटर, रेले आदि का प्रभाव अधिक है। किन्तु पाश्चात्य आचार्यों के गुणों में से उन्होंने उन्हीं गुणों को अपनाया है, जो भारतीय विचाराधारा तथा सामाजिक परिस्थितियों के मेल में हैं। भाषा के वैयक्तिक तत्त्व के गुण निश्चलता, समय आदि का विवेचन उन्होंने नहीं किया है। भारतीय गुणों में से उनके निर्देशित गुण, प्रायः प्रसाद गुण के अन्तर्गत ही आ जाते हैं।

शुक्ल जी ने भाषा के गुणों को अर्थ, भाव तथा रस के उत्कर्षक के रूप में ग्रहण किया है। वे उत्तर-ध्वनि-काल के आचार्यों के समन्वयात्मक दृष्टिकोण को अपनाते हैं। यही पाश्चात्य विद्वान् प्लेटो, पेटर तथा रेले आदि का भी मत है। उन्होंने शब्दों के चार गुण माने हैं, गोचर = प-विधान की शक्ति, विशेष रूप व्यापार की

सूचना देने की शक्ति, नाद-सौष्ठव तथा नामों के रूप, गुण या कार्य की बोधकता का गुण । इन चारों में से नाद-सौष्ठव के अतिरिक्त, एक ही गुण, गोचर रूप, गुण, कार्य, व्यापार-विधायकता अथवा बोधकता ऐसा है, जिसमें शेष तीनों का समाहार हो जाता है । ये दो प्रकार के गुण पाश्चात्य विद्वान् रेले से मिलते हैं । उनका नाद-सौष्ठव उसके नाद-सौष्ठव (मैलोडी) के समान है^१ तथा उनके गोचर रूप, गुण, कार्य, व्यापार, विधायकता के गुण के अन्तर्गत, उसके चित्र तथा अर्थ गुण आ जाते हैं । रेले ने भी इनके सम्मिलित प्रभाव पर ही अपना ध्यान रखा है ।^२ गोचर रूप, कार्य, गुण, व्यापार के विधान के द्वारा कवि बिम्ब-ग्रहण कराकर अर्थ की ही व्यञ्जना करता है । शुक्ल जी भाषा के गुणों का अर्थ के साथ अटूट सम्बन्ध भी पाश्चात्य विद्वानों की ही भाँति मानते हैं । उनके विचारों से गुणों का लक्ष्य अर्थ की अभिव्यक्ति है ।^३ किन्तु वे अर्थ तक ही सीमित न रहकर भाव तथा रस से भी उनका सम्बन्ध मानते हैं । इस प्रकार उनके भाषा के गुण, शब्द गुण होने पर भी अर्थ के उत्कर्षक हैं । वे कल्पना को प्रेरित करके उसके द्वारा बिम्ब-ग्रहण कराकर, काव्य के आलम्बन (विषयो) को पाठक के समक्ष प्रस्तुत करके तथा भावों की उद्दीप्ति द्वारा रस-निष्पत्ति में योग देते हैं । वे चित्त की दीप्ति, द्रुति, व्याप्ति आदि की अपेक्षा कल्पना का अधिक आधार लेते हैं । उन्होंने पाश्चात्य आचार्यों के भाषा के वैयक्तिक गुण निश्छलता^४ (सिन्सीयरिटी) सयम (रेस्ट्रेंट) आत्म-निषेध^५ (सेल्फ-डिनायल), नियन्त्रणपूर्ण कठोरता (आस्टेरिटी) आदि का विवेचन इसीलिए नहीं किया कि वे भारतीय परम्परागत आदर्शों के अनुसार व्यक्ति की अपेक्षा वस्तुपरक ही अधिक थे ।

श्यामसुन्दर दास जी भाषा के लिए शब्दों की महत्ता का रेले के समान ही प्रतिपादन करते हुए, शब्दों में शक्ति तथा वृत्ति के साथ गुणों का भी उल्लेख करने हैं । उनका विचार है कि शब्दों की सार्थकता होने पर भी, उनके गुणों की स्पष्टता

१ "ऑव नो लैस इम्पोर्टेन्स दी पावर ऑव मैलोडी, क्लिच चूजैच, रिजेक्ट्स एण्ड आर्डर्स वड्स फार दी सेटिसफेक्शन डेट ए कर्निंगली वेरीड रिटर्न ऑव साउण्ड केन गिव दू दी इअर" "स्टाइल" ले०—वाल्टर रेले (सन् १९२३) पृ० १४ ।

२ "विसाइडज देयर चाइम इन दी इअर एण्ड दी इमेजेज डेट दे पुट विफोर दी माइन्ड्स आइज, वड्स हेव फार देयर लास्ट एण्ड ग्रेटेस्ट पजेशन, ए मीनिंग" वही पृ० १७ ।

३ (क) "लैंगुएज इट हेज वीन शोन, इज दू वी फिटेड दू थाट..... " वही पृ० ६१ ।

(ख) "मैटर एण्ड फार्म आर नोट सो सैपेरेविल एज दी पापुलर फिलोसोफी बुड हेव देम..... " वही पृ० ६२ ।

४ "दी मौस्ट सरप्राइजिंग करेक्टरिस्टिक ऑव दी राइट पोटिटिक डिक्शन..... इज इट्स मैचलेस सिन्सीरियटी" वही पृ० ८६ ।

५ देखिए वही पृ० ६४ ।

वाक्यों में प्रयुक्त होने पर ही होती है। इस प्रकार वे गुणों का वास्तविक आधार शब्दों की अपेक्षा वाक्यों को मानते हैं। उन्होंने वैदर्भी में समग्र गुण न मानकर केवल माधुर्य को स्वीकार किया है तथा पांचाली में केवल प्रसाद गुण की ही स्थापना की है। वे गुणों में परम्परागत रसों के अतिरिक्त अन्य रसों के समावेश से भी काव्य में विचक्षणता अथवा काव्य-कौशल की उत्पत्ति मानते हैं। वे शैली के गुणों के पाश्चात्य, प्रज्ञात्मक तथा रागात्मक नामक दो भागों को भारतीय गुणों के विभाजन से अधिक वैज्ञानिक नहीं मानते। उन्होंने कला-पक्ष को लालित्य के अन्तर्गत रखा है, जिसमें वे माधुर्य और सस्वरता का भी समावेश मानते हैं।

पन्त जी एक युग के गुणों को अन्य युगों के उपयुक्त नहीं मानते। वे भाषा में प्रायः अनन्त गुणों का समावेश मानते हैं। उनके विचार से जितना जीवन और जगत का विस्तार है, काव्य-भाषा में उतने ही विस्तार के साथ गुणों का समावेश होना चाहिए अन्यथा नवीन भावों, विचारों तथा संवेदनाओं की पूर्ण तथा उचित अभिव्यक्ति के अनुकूल भाषा की शक्ति विकसित नहीं हो सकेगी। उनके चित्रात्मकता, सस्वरता, सरसता, माधुर्य, भंकार, संगीतात्मकता तथा प्रेषणीयता के गुण पाश्चात्य प्रभाव पर आधारित होने पर भी भारतीय गुणों से मिलते-जुलते हैं।

‘अज्ञेय’ आदि प्रयोगवादी कवि भाषा में गूढ़ता, जटिलता, अलौकिकता आदि के स्थान पर बोधगम्यता, अर्थ की व्यापकता, सार गंभीरता आदि को आवश्यक गुण मानते हैं। वे भाषा में ऐसे गुणों का समावेश उचित समझते हैं, जो सब प्रकार के बुद्धि के स्तरों के लिए भावों को सुगम तथा सरल बना दे।

इस विवेचन के अनुसार मेरे निष्कर्ष यह हैं :—

(१) इन आलोचकों द्वारा शब्द तथा अर्थ गुणों का परम्परागत रूप में वर्णन नहीं हुआ है। काव्य-भाषा पर विचार करते हुए प्रसंगवश कवियों ने गुणों पर भी अपने विचार प्रस्तुत कर दिए हैं। सैद्धान्तिक रूप में गुणों का विवेचन कम हुआ है।

(२) मम्मट आदि उत्तर-ध्वनि-कालीन आचार्यों के समन्वयात्मक दृष्टिकोण को अपना कर गुणों का लक्ष्य, अर्थ, भाव तथा रस का उत्कर्ष करना माना गया है।

(३) इनके द्वारा नवीन रचनात्मक साहित्य तथा परिस्थितियों के अनुकूल नए-नए गुणों की उद्भावना की गई है, जो प्राचीन गुणों से पूर्णतया स्वतन्त्र न होने पर भी अपनी निजी विशिष्टताएँ रखते हैं।

(४) इनके गुण-विवेचन पर स्पष्ट तथा विशेष रूप में पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र का प्रभाव पड़ा है। इनके द्वारा पाश्चात्य, स्वच्छन्दतावादी, सौन्दर्यवादी, समाज-शास्त्रीय विद्वानों के मतों को ग्रहण करके नए-नए गुणों की उद्भावना की गई है।

(५) इनके द्वारा पाश्चात्य तथा भारतीय आदर्शों के समन्वय के आधार पर भी नवीन गुणों का सृजन किया गया है।

(६) इनके द्वारा भारतीय आदर्श के अनुकूल शैली के केवल वस्तु-तत्त्व सम्बन्धी उन गुणों की व्याख्या हुई है, जो भाव तथा रस के उत्कर्षक हैं। उसके वैयक्तिक तत्त्व के गुण, निश्चलता, सयम, आत्म-निषेध आदि पर विचार नहीं किया गया है।

(७) इन्होंने शैली में वाक्य का महत्त्वपूर्ण स्थान माना है तथा शब्दों के गुणों की प्रभावोत्पादकता, वाक्य में प्रयुक्त होने पर ही मानी है, वाक्य से पृथक् रह कर नहीं।

(८) इन्होंने यद्यपि भारतीय गुणों की अपेक्षा पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में स्वीकृत गुणों का ही अधिकांश उल्लेख किया है तथापि न तो उनकी वैज्ञानिक, ऐतिहासिक, तर्कपूर्ण तथा व्यवस्थित व्याख्या की है, न भारतीय काव्य-शास्त्र में निर्देशित गुणों से उनका तुलनात्मक विवेचन ही किया है। इसीलिए इनके गुण विवेचन में कहीं-कहीं स्पष्टता का अभाव है।

(९) इन्होंने गुण तथा रस के सम्बन्ध का विवेचन गम्भीर रूप में नहीं किया है। इस सम्बन्ध में अभिनव, मम्मट, परिडतराज जगन्नाथ के मतों की भी गम्भीर तथा स्पष्ट व्याख्या नहीं हो सकी है। गुणों की चित्तवृत्ति रूप में स्थापना, उनका द्रुति, दीप्ति तथा परिव्याप्ति नामक मन स्थितियों के रूप में निर्देश तथा रस से उनके कारण-कार्य, प्रयोजन-प्रयोज्य आदि सम्बन्धों का विश्लेषण, विवेचन तथा विचार इनके द्वारा समुचित रूप में नहीं किया गया है, जैसा आलोच्य-काल के पश्चात् डॉ० नगेन्द्र आदि ने किया।^१

(१०) इन्होंने प्रभाववादियों की भाँति काव्य गुणों का न तो मानसिक प्रक्रिया के मूर्त प्रतीक के रूप में वर्णन किया है, न सौन्दर्यवादियों के अनुसार उन्हें अभिव्यक्ति के अंग के रूप में स्वीकार किया है।

(११) ये नवीन-काव्य की भाषा के गुणों की कोई सीमा नहीं मानते हैं। इनका विचार है कि जैसे जीवन और जगत का विस्तार असीम है उसी प्रकार उनकी अभिव्यक्ति करने वाली भाषा के लिए भी नवीन में नवीन गुणों की उद्भावना अनिवार्य है। एक युग की भाषा के गुण दूसरे युग के भावों को अभिव्यक्ति देने में असमर्थ हैं। इनके मत से एक ही प्रकार के गुणों का निर्वाह साहित्य में सदैव नहीं हो सकता।

(१२) इनके द्वारा प्रमुख रूप में जिन गुणों का उल्लेख किया गया है वे शुद्धता, सरलता, सुबोधता, सीधापन, बोलचाल की सादगी, गोचर रूप, गुण, कार्य, व्यापार-विधायकता, नाद-सौष्ठव, चित्रात्मकता, मन्त्ररता, सरसता, माधुर्य, शृङ्गार, मणीतात्मकता, प्रेक्षणीयता, अर्थ की नवीनता, व्यापकता तथा सारगर्भिता आदि हैं-

१ देखिए 'हिन्दी काव्यालंकार सूत्र', ले०—डा० नगेन्द्र (स० २०११), पृ० ५८-८०।

जिनका सम्बन्ध दण्डी तथा वामन के गुणों तथा पाश्चात्य चित्र, नाद-सौष्टव तथा अर्थ गुणों से भी है।

(१३) इन्होंने मम्मट की भांति अन्य गुणों को कुछ मूल गुणों में समाविष्ट करके मूल भूत गुणों का वर्णन नहीं किया है वरन् उनकी निजी विशिष्टताओं के साथ में उनका पृथक् रूप में उल्लेख किया है।

(१४) पाश्चात्य विचारधारा के अनुसार इन्होंने गुणों के प्रायः दो विभाजन स्वीकार किए हैं, प्रज्ञात्मक अथवा बुद्धि-पक्ष तथा रागात्मक अथवा राग-पक्ष। इनके द्वारा कलात्मक-पक्ष को प्रज्ञात्मक में ही सम्मिलित कर लिया गया है।

(१५) इनके द्वारा गुणों के दो प्रमुख पाश्चात्य भेदों, बुद्धि तथा राग-पक्ष में से राग-पक्ष की अपेक्षा बुद्धि-पक्ष के गुणों का निर्देश अधिक किया गया है। इसीलिए तीव्रता, करुणा, हास, शक्ति, ध्वन्यात्मकता आदि का विवेचन अधिक नहीं हुआ है। ओज, प्रसाद, माधुर्य भी रस के गुण होने के कारण राग-पक्ष के अन्तर्गत ही हैं। इसी कारण इनके वर्णन की भी प्रज्ञात्मक गुणों की अपेक्षा प्रायः न्यूनता रही है।

(१६) इनके द्वारा भारतीय तथा पाश्चात्य गुणों का वैज्ञानिक आधार पर तुलनात्मक विश्लेषण तथा विवेचन नहीं किया गया है। दोनों प्रकार के गुणों का प्रायः पृथक्-पृथक् निर्देश होता रहा है। उनके समन्वयात्मक रूप का अन्वेषण नहीं हुआ है।

वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विकास

संस्कृत साहित्य में वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विकास

वक्रोक्ति सम्प्रदाय अलंकार-शास्त्र का एक मौलिक सिद्धान्त है। इसके प्रतिष्ठापक आचार्य कुन्तक हैं, जिन्होंने अपने मत का प्रतिपादन उस समय किया था, जब काव्य-शास्त्र का पूर्ण विकास हो चुका था। वक्रोक्ति शब्द प्राचीन समय से ही साहित्य में विभिन्न अर्थों में प्रयुक्त होता रहा था।^१ यह भामह से भी प्राचीन है, इसलिए उन्होंने इसका लक्षण नहीं दिया। भामह का विचार है कि अतिशयोक्ति (वक्रोक्ति) वचनों को अलंकृत करती है तथा इसके बिना काव्य में सौन्दर्य की प्रतीति नहीं हो सकती।^२ वह उस अतिशयोक्ति को ही वक्रोक्ति कहते हैं, जिसके द्वारा अर्थ की विशिष्ट रूप में भावना होती है। इसका प्रमुख तत्व लोकोत्तरता है, जो वार्त्ता (नीरस चमत्कार रहित साधारण वाक्य) में नहीं होता।

दण्डी ने वक्रोक्ति का प्रयोग स्वभावोक्ति से विपरीत किया है। वे इसे प्रथम अलंकार (आद्या अलंकृतिः) मानते हैं तथा उसे कोई विशिष्ट अलंकार न कह कर

१. देखिए 'ए हिस्ट्री ऑव संस्कृत पोयैटिक्स', (सन् १९२३) पृ० ४०।

२. सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरन्यार्थो विभाव्यते।

यत्नोऽस्यां कविनाकार्यः कोऽलंकारोऽनयाविना ॥ काव्यालंकार २।८५।

स्वभावोक्ति से पृथक् उपमादि सभी अर्थालंकारों का सामूहिक अभिधान कहते हैं।^१ उनके विपरीत वामन इसे विशिष्ट अर्थालंकार मानते हैं तथा इसे सादृश्य पर आश्रित लक्षणा कहते हैं (सादृश्यात् लक्षणा वक्रोक्तिः)। रुद्रट ने इसे शब्दालंकार माना है तथा इसके श्लेष-वक्रोक्ति और काकु-वक्रोक्ति नामक दो भेद किए हैं। आनन्दवर्धन ने अति-जयोक्ति (वक्रोक्ति) को सब अलंकारों के मूल में स्थापित किया है। अभिनवगुप्त के अनुसार वक्रता दो प्रकार की है, शब्द-वक्रता तथा अर्थ-वक्रता। शब्द और अर्थ की वक्रता से यह तात्पर्य है कि वह अपने लोकोत्तर रूप में अवस्थित हो तथा उसके योग से पुराना अर्थ भी विचित्रता से उद्भासित होने लगे।^२

कुन्तक ने वक्रोक्ति को पृथक् अलंकार न मानकर उसे काव्य का जीवित (प्राण) माना है। वे काव्य में शब्द और अर्थ दोनों की महत्ता मानते हैं। शब्द और अर्थ अलंकार्य हैं, क्योंकि काव्य के निर्माण करने वाले तत्व हैं। ऐसे अलंकार्य का एक मात्र अलंकार वक्रोक्ति है, जो शब्द और अर्थ की सजावट करने वाला है। उन्होंने अलंकार को काव्य का आवश्यक गुण माना है (सालंकारस्य काव्यता) इनका विचार है कि कवि के वक्र-व्यापार से सुशोभित होकर, काव्य आलोचक को अवर्णनीय आनन्द देता है।^३ इन्होंने वक्रोक्ति को 'वैदग्ध्य भगी भणिति' कहा है।^४ वे काव्य को वह कवि-कौशल (विदग्धता) अथवा कवि-व्यापार कहते हैं जो चमत्कार (भगी) से पूर्ण कथन (भणिति) का विशेष प्रकार है। कुन्तक ने कवि-व्यापार का वर्णन नहीं किया है। कदाचित् वे उसे अनिवर्चनीय मानते हैं। इनकी वक्रता एक पृथक् उक्ति में ही सीमित न रहकर वर्ण-विन्यास से लेकर प्रबन्ध रचना तक प्रसरित है। इनका कवि-व्यापार, प्रतिभा पर अवलम्बित है। इनके विचार से काव्य के लिए व्युत्पत्ति, अभ्यास तथा शक्ति से अधिक प्रतिभा की आवश्यकता है।^५ वे काव्य को प्रतिभा पर अवलम्बित कवि-व्यापार का परिणाम मानते हैं।

कुन्तक का विचार है कि काव्य का उद्देश्य सहृदयों के हृदय में आह्लाद उत्पन्न करना है (तद्विदाह्लाददायी) जो उन्हीं शब्दों के प्रयोग से हो सकता है, जो

१ श्लेष सर्वासु पुष्पाति प्रायो वक्रोक्तिपुथ्रियम् ।

भिन्न द्विधा स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम् ॥ काव्यादर्श २।३६२ ।

२ शब्दन्य हि वक्रता अभिधेयस्य च वक्रता लोकोत्तीर्णं रूपेणा वस्यानमिति अयमे-
वासी अलंकारस्यालंकारान्तर भाव —लोचन, पृ० २०८ ।

३ शब्दार्थो सहितो वक्र कवि व्यापार शालिनि ।

बन्धे व्यपच्यते वाक्य तद्विदाह्लादकारिणी ॥ वक्रोक्ति जीवित १।७

४ उभावेतावलकायौ तयो पुनरलकृति ।

वक्रोन्तिरेव वैदग्ध्य भगी भणितिरुच्यते ॥ वही १।१०

५ प्राक्तनाद्यतन नन्कार परिपाक प्रौढा प्रतिभा काचिदेवकविशक्ति । वही—

शास्त्रादिक में व्यवहृत अथवा लोक व्यवहार में प्रयुक्त किसी अर्थ में रूढ़ होने वाले न हो वरन् विचित्रता युक्त हो। वे ऐसे शब्द हो, जिन्होंने प्रसिद्ध व्यवहार के मार्ग को छोड़ दिया हो (अतिक्रान्त प्रसिद्ध-व्यवहार सरणि)। महिम भट्ट का भी यही विचार है।^१ इनकी वक्रोक्ति के अन्तर्गत रीति, गुण तथा अलंकार का उसी प्रकार समीकरण हो जाता है, जिस प्रकार औचित्य के अन्तर्गत रस-ध्वनि तथा अनुमिति का समावेश होता है।^२ इनकी भगी भणिति में मन, बुद्धि, चित्त तीनों को समा लेने की अपूर्व क्षमता विद्यमान है। इसमें वाग्वैचित्र्य के साथ-साथ रस-वैचित्र्य भी सन्निहित है। इनकी वक्रोक्ति को रस और ध्वनि का समन्वयात्मक स्वरूप कहना युक्तिसंगत है।^३ इनकी निर्देशित छ प्रकार की वक्रता में प्रबन्ध-वक्रता प्रमुख है।

काव्य के बहिरंग सम्प्रदायो में वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विशिष्ट स्थान है। वक्रोक्ति वास्तव में वह कथन है जो कवि के लिए तो काव्य-निर्माण की अवस्था में स्वाभाविक होता है, पर पाठक के लिए वक्रोक्तिपूर्ण होता है। वह रस की भाँति अनुभूति को नहीं जगाता, केवल मन का रजन करता है। यद्यपि अन्य परवर्ती आचार्यों को यह सिद्धान्त पूर्णतया मान्य नहीं रहा, फिर भी इसने समीक्षा-शास्त्र को कवि-कर्म, लोकोत्तर आह्लाद तथा साहित्य समन्वय आदि महत्त्वपूर्ण तथा स्थायी तत्त्व प्रदान किए हैं।

आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी में वक्रोक्ति सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में रस तथा ध्वनि के प्रचार तथा प्रसार के कारण वक्रोक्ति आदि सम्प्रदायो का महत्त्व अपेक्षाकृत कम होता गया। मूलतः अलंकार की ही एक शाखा होने के कारण तथा 'वक्रोक्ति जीवित' ग्रन्थ के अप्राप्य होने के कारण वक्रोक्ति सिद्धान्त का स्वतन्त्र अस्तित्व ही लुप्त हो गया।^४ जब संस्कृत साहित्य में ही यह स्थिति रही, तो हिन्दी में इस सम्प्रदाय का विकास काव्य के जीवित के रूप में होना असम्भव था ही। हिन्दी के आलोचना-शास्त्र ने वक्रोक्ति को कभी काव्य के जीवित के रूप में स्वीकार नहीं किया। किन्तु फिर भी हिन्दी साहित्य के विभिन्न कालों में वक्रोक्ति-सिद्धान्त को न्यूनाधिक मान्यता, व्यावहारिक तथा सैद्धान्तिक रूप में मिलती रही। हिन्दी में काव्य के कला-पक्ष के अन्तर्गत कवि-कौशल तथा वक्रता का महत्त्व निरन्तर स्वीकार किया जाता रहा है तथा इनका प्रयोग तथा विवेचन भी सदैव होता रहा है।

१. प्रसिद्ध मार्गमुत्सृज्य यत्र वैचित्र्य सिद्धये।

अग्रन्थं वोच्यते सो अर्थः सा वक्रोक्तिरुदाहृता ॥ व्यक्तिविवेक

२. देखिए 'हार्डवेज एण्ड बाईवेज भाव लिटररी क्रिटिसिज्म इन संस्कृत'

(सन् १९४५) पृ० २८।

३. देखिए 'अलंकार शास्त्र में सम्प्रदाय चिन्तन'—अवन्तिका (काव्यालोचनाक)

(जनवरी १९५४) लेखक—वाचस्पति शास्त्री, पृ० २३।

४. देखिए 'हिन्दी वक्रोक्ति जीवित' (सन् १९५५), पृ० २५१।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी के आचार्यों ने वक्रोक्ति सिद्धान्त का सैद्धान्तिक विवेचन प्रायः क्षीण रूप में ही किया है। रस, अलंकार, रीति, ध्वनि आदि सम्प्रदायो की अपेक्षा इस सम्प्रदाय का विवेचन प्रायः सक्षिप्त रूप में हुआ है। हिन्दी के लक्षण-ग्रन्थों में रुद्रट तथा रुय्यक की परम्परा के अनुसार वक्रोक्ति का उल्लेख होता रहा। उसका गम्भीर तथा चिन्तनपूर्ण विवेचन नहीं हुआ। रुद्रट तथा रुय्यक का वक्रोक्ति का क्षेत्र भामह, दंडी तथा कुन्तक से कहीं अधिक सकुचित है। हिन्दी के आचार्यों ने वक्रोक्ति को शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों रूपों में अपनाया है। कुछ ने आचार्य रुद्रट का अनुकरण करके, वक्रोक्ति उक्ति के रूप में इसे शब्दालंकार माना है तथा कुछ ने रुय्यक की भाँति अर्थालंकार माना है।^१ केवल केशव ने उसे वक्रोक्ति उक्ति मानकर अर्थालंकार के रूप में अंगीकार किया है। उन्होंने भस्मट आदि परवर्ती आचार्यों का अनुसरण न करके पूर्व-ध्वनिकाल के आचार्यों का अनुकरण किया है तथा वक्रोक्ति को विदग्ध-उक्ति के रूप में ग्रहण किया है। उनके विचार से वक्रोक्ति, कवि कर्म-कौशल तक सीमित न रहकर, भावों द्वारा प्रेरित वक्रता है। उनके विचार में उक्ति अलंकार के पाँच भेदों में से प्रथम भेद वक्रोक्ति अलंकार है। उनके विचार से जहाँ सीधी-सादी उक्ति में वक्र-भाव व्यक्त किया जाए, वहाँ यह अलंकार होता है। वे इसका मूल आधार वक्रता मानते हैं —

“केशव सूधी बात में धरणाट टेढो भाव।

वक्रोक्ति तासो कहत, सदा सबै कविराज ॥”^२

रचनात्मक काव्य के अन्तर्गत व्यावहारिक रूप में प्रायः कुन्तक की सभी प्रकार की वक्रोक्तियों का प्रयोग हिन्दी में निरन्तर होता रहा। व्यावहारिक रूप में रस-वादियों ने भी इसे अपने काव्य का प्रसाधन बनाया। किन्तु सैद्धान्तिक रूप में इनका विवेचन प्रायः मक्षेप में शब्दालंकार अथवा अर्थालंकार के रूप में ही होता रहा। इससे अधिक मान्यता इस काल में इसे नहीं मिल सकी।

आलोच्य-काल में हिन्दी में वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विकास

पूर्व आलोच्य-काल की भाँति इस काल में भी रस तथा अलंकार सम्प्रदाय का विवेचन ही अधिक होता रहा। रीति, गुण, ध्वनि आदि सम्प्रदायों की भाँति वक्रोक्ति सम्प्रदाय का विवेचन अधिक विस्तार नहीं पा सका। इस काल के प्रारम्भ में कविराजा मुरारी दान, सेठ कन्हैयालाल पोद्दार, रमाशंकर शुक्ल ‘रसाल’, मिश्रबन्धु,

१ (क) और भाँति दो वचन जो और लगावै कोइ।

कै सलैप कै काकु सो वक्रोक्ति है मोइ ॥ कविकुल-कल्पतरु ले०—चिन्तामणि २।५

(ख) ‘जहाँ श्लेष सो काकु सो अरथ लगावै और।

वक्र उक्ति वाको कहत भूपण कवि मिर मोर’ ॥ ३२१॥ ‘शिवराज भूपण-भूपण गन्यावली पृ० ६२ (सम्बत् २००५) प्र० काशी।

= ‘कवि प्रिया’ (सन् १६२४) प्र० लखनऊ, पृ० १०१।

गुलाबराय आदि लेखकों ने तो रीतिकालीन परम्परा का ही पालन किया। विषय तथा शैली दोनों दृष्टियों से उनका विवेचन पूर्व-आलोच्य-काल से ही सम्बद्ध है, इसलिए 'आधुनिक रीतिकार' शीर्षक से उनका विवरण पृथक् दिया गया है। इन रीतिकारों ने इस सिद्धान्त पर न कोई मौलिक चिन्तन किया है, न उसका वैज्ञानिक विवेचन ही किया है। इन्होंने पूर्ववर्ती आचार्यों की भांति खट्ट तथा खूबक के मतानुसार ही वक्रोक्ति का शब्दालंकार तथा अर्थालंकार के रूप में विवरण दिया है। साहित्यिक क्षेत्र की नवीन जाग्रति तथा चेतना के कारण, इनमें कहीं-कहीं नवीनता-प्रदर्शन के क्षीण प्रयत्न भी दिखाई पड़ते हैं।

द्विवेदी काल से ही हिन्दी आलोचना पर पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र का प्रभाव अधिकाधिक रूप में पड़ना प्रारम्भ हो गया। काव्य के विभिन्न वादों तथा सिद्धान्तों के प्रभाव स्वरूप, हिन्दी के आलोचकों का दृष्टिकोण बदलता गया। तत्कालीन परिस्थितियों, सांस्कृतिक, सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनों और वैज्ञानिकता तथा बौद्धिकता के अधिकाधिक विकास स्वरूप प्रत्येक तथ्य पर चिन्तन पूर्ण विचार प्रकट किए गए। महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल, जयशंकर प्रसाद, सुमित्रानन्दन पंत, लक्ष्मी नारायण 'सुधांशु' आदि विद्वानों ने वक्रोक्ति-सिद्धान्त पर भी नवीन विचार प्रस्तुत किए। इन्होंने कुन्तक की मान्यताओं को नवीन काव्य तथा काव्य-शास्त्र के सदर्भ में रखकर उसका गम्भीर निरीक्षण, परीक्षण तथा विवेचन किया तथा उसके स्वरूप का विश्लेषणात्मक अध्ययन किया। इतिवृत्तात्मक, आयावादी, प्रगतिवादी तथा प्रयोगवादी कवियों तथा आलोचकों ने इस सिद्धान्त को विभिन्न दृष्टिकोणों से देखा। इसी समय 'वक्रोक्ति जीवित' की प्रामाणिक पूर्ति की प्राप्ति होने पर, इस सिद्धान्त के अध्ययन को और भी अधिक प्रेरणा प्राप्त हुई। कुन्तक के पश्चात् वक्रोक्ति-साहित्य का वास्तविक विकास इन नवीन आलोचकों द्वारा ही हुआ। इन आधुनिक रीतिकारों तथा आलोचकों का इस सिद्धान्त का विवेचन इस प्रकार है—

आधुनिक रीतिकार

कविराजा मुरारीदास

कविराजा ने वक्रोक्ति की परिभाषा परम्परागत रूप में दी है, उसमें कोई नवीन उल्लेखनीय बात का समावेश नहीं किया है। यह परिभाषा अलंकारों के अन्तर्गत दी गई है।

सेठ कन्हैयालाल पोद्दार

पोद्दार जी ने अपने ग्रन्थ 'अलंकार मञ्जरी' में वक्रोक्ति की परम्परागत परिभाषा इस प्रकार दी है, "किसी के कहे हुए वाक्य का किसी अन्य व्यक्ति द्वारा..... श्लेष से अथवा काकु उक्ति से..... अन्य अर्थ कल्पना किए जाने को वक्रोक्ति अलंकार कहते हैं अर्थात् वक्ता ने जिस अभिप्राय से जो वाक्य कहा हो, उसका श्रोता द्वारा भिन्न अर्थ कल्पना करके, उत्तर दिया जाना। भिन्न अर्थ की कल्पना दो प्रकार

से हो सकती है.....श्लेष द्वारा और काकु द्वारा। अतः वक्रोक्ति के दो भेद हैं।..... श्लेष-वक्रोक्ति और काकु-वक्रोक्ति।” यही परिभाषा अन्य रीतिकालीन आचार्यों द्वारा पद्य में दी गई थी, केवल यहाँ यह गद्य में स्पष्ट रूप से समझाई गई है।

पोद्दारजी ने अपनी अलंकार की परिभाषा भी वक्रोक्ति के आधार पर इस प्रकार दी है, “किसी वक्तव्य को लोगों की स्वाभाविक साधारण बोल-चाल से भिन्न शैली द्वारा अनूठे ढंग से चमत्कारपूर्वक वर्णन करने को ही अलंकार कहते हैं।”^१ भामह शब्द वैचित्र्य को वक्रोक्ति की सजा देते हैं (‘वक्राभिधेय शब्दोक्तिरिष्टा वाचा त्वलङ्कृति काव्यालंकार १।३२६) और इसे सम्पूर्ण अलंकारों में सर्वत्र व्यापक मानते हैं। इसी प्रकार दण्डी ‘उक्ति वैचित्र्य’ को ‘अतिशयोक्ति’ सजा देकर उसे अलंकारों का एक मात्र आधार मानते हैं।^२ वास्तव में भामह की वक्रोक्ति और दण्डी की अतिशयोक्ति का एक ही अर्थ है, किसी वक्तव्य का लोकोत्तर अतिशय से कहा जाना। आनन्दवर्धन का भी यही विचार है। पोद्दारजी ने वक्रोक्ति के इस व्यापक अर्थ के आधार पर अपनी अलंकार की परिभाषा का निर्माण किया है। उनके अनुसार अलंकारों के सामान्य लक्षण, अनूठा ढंग, चमत्कार अथवा वक्रता है। इस प्रकार उन्होंने वक्रोक्ति को अलंकारों के मूल में मानकर उसे व्यापकत्व प्रदान किया है। परम्परागत रूप में उसे अर्थालंकार मान कर उन्होंने उसका अलग वर्णन भी किया है।

प० रामशंकर शुक्ल ‘रसाल’

रसालजी ने ‘अलंकार पीयूष’ में अलंकार की परिभाषा में उक्ति-वैचित्र्य, काव्य भाषा का सौन्दर्य, समाकर्षक प्रभाव एवं चातुर्य तथा चमत्कार से मनोरञ्जकता लाना ही अलंकरण माना है। वे उक्ति-वैचित्र्य को ही काव्य में काव्यत्व प्रदान करने वाला तत्व मानते हैं तथा उसे भाव (अर्थ) से अधिक महत्त्व देते हैं।^३ अलंकार शास्त्र का लक्ष्य भाषा को अलंकृत करना तथा काव्य में वैलक्षण्य लाना है। इस प्रकार वे काव्य में वक्र उक्ति, उक्ति वैचित्र्य, चमत्कार तथा बाँकपन का महत्त्व स्वीकार करते हैं। उन्होंने वक्रोक्ति, अन्योक्ति तथा विभावनादि अलंकारों का आधारभूत सिद्धान्त जटिलता-प्रियता माना है। उनका वक्रोक्ति के मूल में जटिलता को मानना युक्तिसंगत नहीं है, क्योंकि जटिलता से प्रत्यक्ष तथा तीव्र आनन्द की उत्पत्ति नहीं होती। जटिलता क्लिष्टता की द्योतक है। इसकी अपेक्षा वक्रोक्ति गूढ़ता तथा चमत्कार प्रियता की ओर संकेत करती है।

१. अलंकार मञ्जरी (स० १९६३), पृ० ४।

२. वही (प्राक्कथन), पृ० ई।

३. देखिए ‘काव्यादर्श’ २।२२०।

४. अलंकार पीयूष (सन् १९२६) पृ० १७, १८।

मिश्रबन्धु

मिश्रबन्धु वक्रोक्ति की गणना अर्थालंकारों में करते हैं। उनका विचार है कि वक्रोक्ति में दूसरे की उक्ति का अर्थ काकु या श्लेष से बदला जाता है। वक्रोक्ति दो प्रकार की होती है, शब्द वक्रोक्ति और अर्थ वक्रोक्ति। शब्द वक्रोक्ति तथा अर्थ वक्रोक्ति का वे यह भेद मानते हैं कि जहाँ सुनने में सुन्दर हो वहाँ शब्दालंकार होना चाहिए तथा जहाँ अर्थ विचारने में सौन्दर्य ज्ञात हो वहाँ अर्थालंकार होना चाहिए।^१ इसका तात्पर्य यह है कि जो अलंकार श्रुति-सुखद हो वह शब्दालंकार तथा जो अर्थ में चमत्कार लेकर आए वह अर्थालंकार होता है। वे इस मत को नहीं मानते कि जहाँ चमत्कार केवल शब्द के आश्रित हो अर्थात् शब्द परिवर्तन मात्र से नष्ट हो जाए, वहाँ शब्दालंकार होता है तथा जहाँ शब्द परिवर्तन के पश्चात् भी चमत्कार बना रहे वहाँ अर्थालंकार होता है। उनका यह विचार निर्विवाद नहीं है, क्योंकि यदि यह तर्क वक्रोक्ति के सम्बन्ध में ग्रहण किया जाएगा तो यमक के साथ मानना भी अनिवार्य होगा तथा यमक को भी अर्थालंकार ही मानना पड़ेगा। यमक का चमत्कार भी तो अर्थ ज्ञान के बिना केवल श्रवण मात्र पर ही आश्रित है। किन्तु उन्होंने इसे अर्थालंकार की अपेक्षा शब्दालंकार ही माना है। किन्तु मिश्र जी की यह धारणा नवीन न होकर संस्कृत के रुय्यक, विद्यानाथ तथा अण्पय दीक्षित एवं हिन्दी के जसवन्त सिंह, भूपण आदि उन आचार्यों की परम्परा में ही है, जिन्होंने वक्रोक्ति को अर्थालंकार माना है। उनका यह तर्क है कि वक्रोक्ति का चमत्कार मूलतः अर्थ का चमत्कार है तथा श्लेष के आधार पर ही वक्रोक्ति में व्यंग्य का चमत्कार अथवा अर्थाश्रित चमत्कार होता है। उनके इस तर्क को केवल यह मानकर ही नहीं टाला जा सकता कि इसमें काकु के आधार पर उच्चारण का चमत्कार तथा श्लेष के आधार पर शब्द विशेष का चमत्कार होने से वह केवल शब्दालंकार है। परम्परागत अलंकार-निरूपण के इस काल में मिश्रबन्धुओं का प्राचीनों के मत को अग्रगण्य मानकर अपना मत प्रदर्शित करना उनके विशेष साहस का सूचक है।

गुलावराय

गुलावराय 'नवरस' में वक्रोक्ति मत को अलंकार मत के अन्तर्गत मानते हैं।^१ उनका विचार है कि वक्रोक्ति साधारण जनो की सरलोक्ति से भिन्न होती है तथा इसमें श्लेष-दि की प्रधानता रहती है। वे इस मत में इतना ही सार मानते हैं कि इसमें काव्य की भाषा साधारण भाषा से कुछ उच्चकोटि की होती है, जो गौरव तथा वाक्चातुर्य पूर्ण होती है।^२ उनका वक्रोक्ति का विवेचन सामान्य है।

१ साहित्य पारिजात (म० १९९७), पृ० १७८, ३२३, ३२५।

२ देखिए नवरस (सन् १९३४), पृ० ९।

३. देखिए नवरस (सन् १९३४), पृ० ६।

उपर्युक्त विवेचन की सार-गृह्य है कि इस काल में भी रीतिकाल की भाँति 'वक्रोक्ति' को काव्य के जीवित के रूप में स्वीकार नहीं किया गया। इसका लक्षण भी किसी प्रकार की नवीनता से सम्बन्ध नहीं है तथा प्रायः परम्परानुसार ही दिया गया है। केवल रीतिकाल की अपेक्षा पद्य के स्थान पर इसकी गद्य में स्पष्ट व्याख्या मात्र और कर दी गई है। व्यावहारिक रूप में भी वक्रोक्ति को रीतिकाल की अपेक्षा कम महत्व दिया गया तथा सैद्धान्तिक विवेचन के रूप में प्रायः उसके लक्षण और उदाहरण देकर ही कर्तव्य की इतिथी कर दी गई है। अविनाश लेखकों ने रूद्र, विश्वनाथ, मन्नट आदि की भाँति वक्रोक्ति को गद्यालंकार मानकर उसके दो भेद, काकु तथा श्लेष के लक्षण तथा उदाहरण ही दिए हैं, किन्तु मिश्र-वन्धुओं ने स्युक्त, विद्यानाथ, अप्पय दीक्षित आदि की भाँति उसे गद्यालंकार तथा अलंकार दोनों ही माना है।

लक्षणों तथा उदाहरणों के निर्देश के अतिरिक्त पोद्दारजी ने वक्रोक्ति को अलंकार का आवारभूत तत्त्व मानकर उसे भामह, दण्डी, आनन्दवर्द्धन आदि की भाँति विशेष व्यापकता भी प्रदान की है। यह उनकी निजी विधिप्रतिष्ठा है, क्योंकि समकालीन लेखक तो प्रायः मम्मट आदि के अनुसार लक्षण तथा उदाहरण देकर ही रह जाते थे। उनमें गम्भीर विवेचन की शक्ति का अभाव था तथा उनका वर्णन अधिकतर परिचयात्मक ही होता था। 'रसाल' जी ने वामन की भाँति काव्य में उक्ति-वैचित्र्य, वक्र-उक्ति, चमत्कार, वांकपन आदि का महत्व स्वीकार करके, निदान रूप में काव्य में वक्रोक्ति को विशेष महत्व प्रदान किया है। उन्होंने वक्रोक्ति का मूल आधार जटिलता-प्रियता मानकर मूल की है, क्योंकि जटिलता तो विचित्रता ही प्रदान कर सकती है। जबकि वक्रोक्ति जटिलता की अपेक्षा गम्भीर चमत्कारपूर्णता का सृजन करती है, जो विशेष आनन्ददायक है। मिश्रवन्धुओं ने वक्रोक्ति की परिभाषा परम्परागत रूप में न देकर उसके दो रूप, गद्य तथा अर्थ वक्रोक्ति माने हैं। उनके मन में शब्द-वक्रोक्ति वहाँ होती है जहाँ शब्द मुनने में मुन्दर हो तथा अर्थ-वक्रोक्ति वहाँ जहाँ अर्थ ने चमत्कार होता है।

इन प्रकार वक्रोक्ति का विवेचन इन आधुनिक रीतिकारों द्वारा किसी विशेष नवीनता से सम्बन्ध नहीं हो सका। कुल्लुक द्वारा इसकी जो भाष्य में विशेष प्रतिष्ठा हो चुकी थी उसका भी वे स्पष्टीकरण नहीं कर सके। काव्य के मूल तत्त्व के रूप में भी इसका विवेचन क्षीण रूप में ही हुआ। वह भी केवल परम्परागत विवेचन से बचकर या तो नवीनता प्रदर्शन करने के लिए या अपनी रचि विशेष को अभिव्यक्त करने के लिए। वक्रोक्ति को केवल गद्यालंकार के संकुचित क्षेत्र से तर्कपूर्ण विम्लेषण के आधार पर बाहर करके, उसके प्राचीन गौरव की स्थापना करने की तो बात ही क्या, उसका सीमित तथा संकुचित रूप में निरूपण भी अनुचित रूप में नहीं हो सका। इन काल के लेखकों की प्रवृत्ति अलंकार तथा रस विवेचन की अपेक्षा वक्रोक्ति की ओर कम रही। अविनाश ग्रन्थ, रस तथा अलंकार

सम्प्रदाय के विवेचन पर लिखे गए। वक्रोक्ति पर कोई पृथक् ग्रन्थ लिखने का तो प्रश्न ही क्या, उसका विभिन्न काव्यांगों का निरूपण करने वाले ग्रन्थों में भी कहीं पृथक् विवेचन नहीं हुआ। केवल अनुप्रास के वर्णन में वृत्त्यनुप्रास के अन्तर्गत ही इसकी सीमा बधी रही।

आधुनिक आलोचक

प० महावीर प्रसाद द्विवेदी

रीतिकालीन परम्परा के निर्वाह करने वाले कवियों के अतिरिक्त आधुनिक युग के कुछ ऐसे आलोचकों ने भी वक्रोक्ति पर विचार प्रकट किए हैं, जिन पर पाश्चात्य काव्य-शास्त्र का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। उनकी आलोचना शैली में पाश्चात्य तथा नवीन काव्य-शास्त्र के सिद्धान्तों का प्रायः समन्वय है। उनमें से प० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने ढंग से नवीन तथा प्राचीन काव्य तथा काव्य सिद्धान्तों का विवेचन किया है। उनकी आलोचना में यद्यपि प्रमुखतः काव्य-शिक्षा तथा काव्यानन्द के ही विवेचन को अधिक स्थान मिला है, तथापि उन्होंने काव्य में चमत्कार के मूल्य को भी माना है। वे भी आधुनिक आलोचकों की भाँति यद्यपि वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा नहीं मानते, पर चमत्कार अथवा वक्रोक्ति को सत्काव्य का माध्यम अवश्य मानते हैं। उनके विचार से वक्रता यद्यपि काव्य का जीवित नहीं है तथापि वह उसके बाहरी व्यक्तित्व तथा स्वरूप का निर्माण अवश्य करती है। वे नीतिवादी हैं तथा काव्य का उद्देश्य नीति की शिक्षा मानते हैं, किन्तु उनका विचार है कि नीति की शिक्षा वाग्वैदग्ध्य के द्वारा दी जाने पर अधिक प्रभावोत्पादक होती है। वे कहते हैं कि “...शिक्षित कवि की उक्तियों में चमत्कार होना परमावश्यक है। यदि कविता में चमत्कार नहीं कोई विलक्षणता नहीं” तो उससे आनन्द की प्राप्ति नहीं हो सकती।” अपने इस विचार की पुष्टि वे क्षेमेन्द्र का यह उद्धरण देकर करते हैं “न हि चमत्कार विरहितस्य कवे कवित्वं काव्यस्य वा काव्यत्वम्।” इस प्रकार उनकी निश्चित धारणा है कि यदि कवि में चमत्कार पैदा करने की शक्ति नहीं तो वह कवि, कवि नहीं है और यदि उसके काव्य में चमत्कार नहीं, तो वह काव्य काव्यत्व-पूर्ण नहीं है। इसी भाव को और पुष्ट करते हुए वे अन्यत्र लिखते हैं कि “काव्य चाहे कैसा भी निर्दोष क्यों न हो, उसके सुवर्ण चाहे कैसे ही मनोहर क्यों न हो” यदि उसमें अनमोल रत्न के समान कोई चमत्कारपूर्ण पद न हुआ तो वह स्त्रियों के लावण्यहीन यौवन के समान चित्त पर नहीं चढ़ता।” इस प्रकार वे चमत्कार को काव्य के सौन्दर्य का मूलाधार ही मानते हैं। वे काव्य में आनन्द तथा नीति के पक्ष का समर्थन करते हुए भी काव्य-कला-चमत्कार के महत्व को मानते हैं।

१. संचयन, पृ० ६६, ६७।

२. संचयन, पृ० ६६, ६७।

वे कुन्तक की 'कवि-व्यापार-वक्रता' के अनुयायी हैं। उनका विचार है कि काव्य में चमत्कार वक्रता से ही आता है। वे कहते हैं कि "जो कवि शब्द-चयन, वाक्य-विन्यास और वाक्य-समुदाय के आकार प्रकार की काट-छांट में भी कौशल नहीं दिखा सकते, उनकी रचना विस्मृति के अन्वकार में अवश्य ही विलीन हो जाती है। जिसमें रचना चातुर्य तक नहीं उसकी कवि-यशो-लिप्सा विडम्बना मात्र है।

तान्यर्थं रत्नानि न सन्ति येषां ।

सुवर्णं संघेन च ये न पूर्याः ।

ते रीति मात्रेण दरिद्र कल्पा ।

यान्तीश्वरत्वं हि कथं कवीनाम् ?

'जिनके पास न तो अर्थरूपी रत्न ही है और न सुवर्ण-रूपी सुवर्ण समूह ही, वे कवियों की रीति मात्र का आश्रय लेकर कासे और पीतल के दो-चार टुकड़े रखने वाले किसी दरिद्र कल्प मनुष्य के सदृश भला कहीं कवीश्वरत्व पाने के अधिकारी हो सकते हैं।'

यद्यपि द्विवेदीजी का काल साहित्य में इतिवृत्तात्मक काव्य रचना तथा वक्रता वैचित्र्य के अभाव के कारण प्रसिद्ध है तथापि सिद्धान्त रूप में उन्होंने सदैव चमत्कार तथा वक्रता का पक्ष ग्रहण करके उसे काव्य का आवश्यक अवयव ही बताया है। द्विवेदी युग में, साहित्य की भाषा की प्रौढ़ता के अभाव के कारण वक्रता तथा चमत्कार के लिए अविक स्थान नहीं रहा। भाषा की शुद्धि की ओर तो कवियों की रुचि गई पर काव्य-भाषा के सौन्दर्य की वृद्धि के प्रयत्नों की अवहेलना होती रही, जो उस समय की परिस्थिति में स्वाभाविक भी था, क्योंकि उस समय खड़ी बोली अधिक व्याकरणसम्मत तथा विकसित नहीं हो पाई थी। द्विवेदीजी के कठोर नियंत्रण तथा व्यवस्था-स्थापन के कार्य से उसमें इच्छित स्वच्छता, व्यवस्था तथा शुद्धता का तो समावेश हुआ पर लावण्य अथवा उक्ति-वैचित्र्य या वक्रता का अभाव ही रहा। अब प्रश्न यह होता है कि जब सिद्धान्त रूप में वे उक्ति-वैचित्र्य तथा काव्य-वक्रता को आवश्यक मानते थे, तो काव्य में उसका समावेश क्यों नहीं हुआ। उसका स्पष्ट कारण उस समय की काव्य-भाषा की स्थिति, काव्य की इतिवृत्तात्मक प्रवृत्ति और काव्य के विषय का शुष्क नैतिक आदर्शों से समाच्छन्न होना था। वे कवि-चमत्कार तथा वक्रता-वैचित्र्य को सिद्धान्त रूप से स्वीकार करने पर भी अपने युग की सीमाओं में बंधे थे, इसलिए अपने आदर्श का स्वयं पालन नहीं कर सके। फिर भी आगे के छायावादी-काव्य के लिए उन्होंने दिशा-निर्देश कर दिया।

पद्म सिंह शर्मा

शर्मा जी ने अपनी बिहारी की आलोचना में स्थान-स्थान पर काव्य में वक्रता के प्रति अपनी रुचि प्रदर्शित की है। शर्माजी भामह तथा कुन्तक की भांति

वक्रोक्ति तथा अतिशयोक्ति को पर्यायवाची मानते हैं तथा इन दोनों को ही समस्त अलंकारों का मूलधार समझते हैं। वे स्वभावोक्ति की ओर वक्रता से अधिक आकृष्ट नहीं हैं। स्वभावोक्ति भी उनकी सरलता की अपेक्षा अपनी वक्रता के कारण रचिकर है। वे भी आलोचन-काल के अन्य समकालीन आलोचकों की भाँति रमवादी ही हैं तथा रस-ध्वनि-वादी काव्य के निर्माता को ही महाकवि पद का अधिकारी मानते हैं।^१ पर उन्होंने वक्रोक्ति को रस तथा ध्वनि के माध्यम अथवा आधार के रूप में महत्व दिया है।

अतिशयोक्ति के महत्व को प्रकट करते हुए शर्माजी कहते हैं कि “विहारी उस प्राचीन मत के अनुयायी थे, जिसमें अतिशयोक्ति शून्य अलंकार चमत्काररहित माना गया है। उपमा, उत्प्रेक्षा, पर्याय और निदर्शना आदि अलंकार अतिशयोक्ति से अनुप्राणित होकर ही जीवन लाभ करते हैं। अतिशयोक्ति ही उन्हें जिला देकर चमकाती है, उनमें चाखत्व लाती है, मनोमोहक बनाती है, ‘.....यह न हो तो वे कुछ भी नहीं, बिना नमक का भोजन, ताररहित सितार और लावरणहीन रूप हैं।’”^२ इसी प्रकार आगे चलकर वे कहते हैं, “काव्य में सर्वत्र वक्रोक्ति (अतिशयोक्ति) ही का चमत्कार है, यही अर्थ का चमत्कार दिखाती है, कवि को इसमें प्रयत्न करना चाहिए, सब अलंकारों में एक इसी की ही तो करामात काम कर रही है ‘.... पुराने काव्यों में ‘नेचुरल सादगी’ (जिसे लोग ‘स्वभावोक्ति’ भी कहते हैं) के उदाहरण कुछ कम नहीं हैं, पर उनमें भी कुछ निराला चमत्कार है। ‘तेरे चेहरे पर भौह के नीचे आँखें हैं और मुँह के भीतर दाँत हैं’... इस किस्म की सादगी कविता की शोभा नहीं बढ़ा सकती, कविता का निगार या अलंकार नहीं कहला सकती, यह आँख और दाँत वाली बात साफ़ सीधी और सच हो सकती है, कोई सादगी पसन्द सज्जन अपनी परिभाषा में इसे ‘स्वभावोक्ति’ भी कह सकते हैं पर यह साहित्य सम्मत स्वभावोक्ति नहीं है। नवीन आदर्श के अनुयायी काव्य विवेचक प्राचीन काव्यों का विवेचन करते समय इसे न भूलें, और यह भी याद रखें कि सब जगह सादगी आदर नहीं पाती, कविता की तरह और भी कुछ चीजें ऐसी हैं जहाँ वक्रता (वाँकपन, वक्रई) ही कदर पाती है। विहारी ही ने कहा है :—

‘गढ़ रचना बरनी अलक चितवनि भौह कमान ।

आधु-वक्रई ही बढै तरनि तुरगम तान ॥’^३

इसी प्रकार वे विहारी के काव्य के गुणों का वर्णन करते हुए कहते हैं, ‘अन्य कवियों की अपेक्षा विहारी ने विरह का वर्णन बड़ी विचित्रता से किया है, इनके इन वर्णन में एक निराला वाकपन कुछ विशेष वक्रता है, व्यंग्य का प्राबल्य

१ देखिए विहारी की सतसई (सं० १९७५), पृ० २१।

२. विहारी की सतसई (सं० १९७५) पृष्ठ २१७।

३. वही, पृष्ठ २१७।

है; अतिशयोक्ति का- (जो कविता की जान है और रस की खान है) और अत्युक्ति का अति उत्तम उदाहरण है।”

इस प्रकार शर्माजी ने वक्रोक्ति को अपनी व्यावहारिक आलोचना का आधार बनाकर बिहारी के काव्य का गुणगान, विचित्रता, निराला बाकपन, वक्रता, व्यंग्य, अतिशयोक्ति, अत्युक्ति के आधार पर किया है। अतिशयोक्ति को वे कविता की जान तथा रस की खान मानते हैं। वे स्वभावोक्ति उसी को मानते हैं, जिसमें बात चमत्कारपूर्ण रीति से कही गई हो। उन्होंने बिहारी के काव्य का विवेचन तथा त्यागके उसके काव्य के इन्ही मानदण्डों के आधार पर ही किया है। वे वक्रोक्ति तथा अतिशयोक्ति को सब अलंकारों के मूल में मानते हैं। उन्होंने उसे कविता की जान के साथ-साथ रस की खान भी कहा है। इसका तात्पर्य यह है कि वक्रोक्तिपूर्ण कथन ही में वे रस का उत्कर्ष देखते हैं। इस प्रकार वे रस के अनुयायी होकर भी वक्रोक्ति को उसका साधक मानते हैं।

जगन्नाथदास रत्नाकर

रत्नाकरजी ने अपने ग्रन्थ ‘कविवर बिहारी’ में काव्य की परिभाषा देते हुए परिडतराज जगन्नाथ की परिभाषा “रमणीय वाक्य का नाम काव्य है” को मान्यता दी है। इस रमणीयता की उत्पत्ति के लिये वे रस-अलंकार, ध्वनि तथा वक्रोक्ति आदि साधनों को मानते हैं। वे इन विभिन्न सम्प्रदायों द्वारा प्रतिपादित काव्य के विविध तत्वों में से किसी एक को काव्य का जीवित मानने के पक्ष में नहीं हैं। उनके विचार से ये सभी मिलकर काव्य में रमणीयता उत्पन्न करते हैं। इस प्रकार उनका दृष्टिकोण समन्वयवादी है। इस प्रकार का समन्वयवाद ही ध्वनि के मत के पश्चात् प्रतिष्ठित होना स्वाभाविक भी हो सकता था। वे लिखते हैं, “... इसी अलौकिक आह्लाद-जनक ज्ञान गोचरता को परिडतराज जगन्नाथ ने ‘रमणीयता’ कहा है। वाक्य में उक्त रमणीयता लाने के भिन्न-भिन्न साधन तथा भिन्न लक्षण स्वीकृत किए गए हैं। किसी आचार्य ने अलंकार, किसी ने रीति, किसी ने रस, किसी ने वक्रोक्ति तथा किसी ने ध्वनि को काव्य के मुख्य लक्षण में परिगणित किया है। हमारी समझ में यह सब अलग-अलग तथा मिलजुल कर रमणीयता लाने की मुख्य निदिष्ट सामग्री मात्र है।”

रत्नाकर जी काव्य तथा सामान्य वाक्य का अन्तर स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि सामान्य वाक्य का प्रयोजन तो केवल वस्तु-बोध होता है, किन्तु काव्यात्मक रमणीय वाक्य का उद्देश्य चमत्कार की उत्पत्ति होता है। इस सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि ‘अब सामान्य वाक्य तथा काव्य में जो मुख्य भेद है, वह अपने मतानुसार संक्षेपतः निवेदन करते हैं। सामान्य अथवा काव्यातिरिक्त वाक्यों का उद्देश्य श्रोता को किसी वस्तु,

१ बिहारी की सतसई (सं० १९७५), पृष्ठ १५२

२ कविवर बिहारी, पृष्ठ ३।

घटना अथवा आनन्द का बोध करा देना मात्र होता है। उस वाक्य से यदि श्रोता को किसी प्रकार का हर्ष अथवा विपाद उत्पन्न होता है, तो उस वर्ण्य-विषय के उसके निम्न प्रिय अथवा अप्रिय होने के कारण वह हर्ष अथवा विपाद लौकिक मात्र होता है अर्थात् श्रोता अथवा उसके पक्ष के लोगों के उससे लौकिक तथा व्यक्तिगत इष्टा-निष्ट-सम्बन्ध के कारण होता है, जैसे "रावण मारा गया" इस वाक्य से राम के पक्ष वालों को हर्ष तथा मन्दोदरी आदि को विपाद सम्भावित है।" इस उदाहरण में उस तत्व का विश्लेषण किया गया है, जिसे कुन्तक ने 'वार्ता' कहा है तथा जो काव्य की श्रेणी में नहीं आता। सामान्य वाक्य केवल वस्तु बोध मात्र देकर लौकिक हर्ष विपाद आदि भी देता है, उसमें अलौकिक आनन्द देने की सामर्थ्य नहीं है। इसके विपरीत काव्य-वाक्य चमत्कार की उत्पत्ति करने वाला होता है। वे कहते हैं कि "काव्य-वाक्य का उद्देश्य वर्णन-वैदग्ध्य तथा वाक्य-पटुतादि के द्वारा श्रोताओं के हृदय में एक विशेष प्रकार का आनन्दोत्पादन होता है। वह आनन्द वर्णित-विषय-जनित हर्ष विपाद से कुछ पृथक् ही होता है। उसको साहित्यकारों ने अलौकिक माना है अर्थात् वह वर्णित-विषय से श्रोता के इष्टानिष्ट सम्बन्ध के कारण नहीं होता। वह कवि के द्वारा किसी विषय को एक विशेष प्रकार से वर्णित करने के कारण सहृदय श्रोता के हृदय में उत्पन्न होता है।"

इस प्रकार रत्नाकर जी काव्यानन्द के लिये वर्णन-वैदग्ध्य तथा वाक्पटुता का समावेश आवश्यक मानते हैं। उनका काव्य में वक्रता के सम्बन्ध में विशेष आग्रह प्रकट होता है। व्यावहारिक रूप में वक्रता अथवा चमत्कार का उनके काव्य में विशेष प्रयोग होने से यह धारणा और भी पुष्ट हो जाती है। उनके काव्य में विहारी तथा सूर दोनों ही महाकवियों की वक्रतापूर्ण शैलियों का समन्वय मिलता है। रत्नाकर जी का वाग्वैदग्ध्य इस युग के अजभाषा के कवियों में सर्वश्रेष्ठ है तथा इससे उनकी वक्रता की भावना का प्रेम पुष्ट होता है। वे काव्य में वार्ता को लौकिक हर्ष विपाद मात्र देने वाला तथा वाक्पटुता-पूर्ण काव्य को अलौकिक आनन्द देने वाला मानते हैं। अलौकिक आनन्द देने की शक्ति सामान्य वाक्य की अपेक्षा काव्य-वाक्य अथवा रमणीय-वाक्य में होती है। वह चमत्कार की उत्पत्ति करके आनन्द प्रदान करता है और विषय को एक विशेष प्रकार से वर्णित करने के कारण होता है। दूसरे शब्दों में वह वर्णन-कौशल अथवा कुन्तक की कवि-व्यापार-वक्रता के कारण उत्पन्न होता है। वार्ता अथवा सामान्य-वाक्य तथा वक्रता अथवा रमणीय-वाक्य में यह भेद है कि सामान्य वाक्य तो वस्तु-बोध कराता है तथा रमणीय-वाक्य चमत्कार की उत्पत्ति करता है। इस प्रकार वे भी द्विवेदीजी तथा पद्मसिंह शर्मा की भाँति काव्य में वक्र-उक्ति, चमत्कारपूर्ण-कथन, वाग्वैदग्ध्य आदि को ही रस का उत्कर्षक मानते हैं। वे भी रसवादी हैं, किन्तु वक्रोक्ति को काव्य में रमणीयता का विशेष साधन मानते

१ कविवर विहारी, पृष्ठ ३।

२. कविवर विहारी, पृष्ठ २।

है। वे रीति, गुण तथा अलंकार की अपेक्षा रमणीयता की उत्पत्ति में वक्रोक्ति का विशेष महत्त्व मानते हैं। उनके विचार से काव्य में रमणीयता अथवा आनन्द की उत्पत्ति, रस, अलंकार, रीति, ध्वनि तथा वक्रोक्ति के द्वारा उत्पन्न होती है। इनमें से कोई काव्य का प्राण-तत्त्व नहीं है। सभी काव्य के तत्त्व हैं, पर वक्रोक्ति उसका एक विशिष्ट अंग है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी ने भी वक्रोक्ति को एक विशिष्ट रूप में काव्य में स्थान दिया है। वे यद्यपि चमत्कारवादी नहीं हैं, तथापि चमत्कार का भी काव्य में एक प्रकार से विशिष्ट स्थान मानते हैं। चमत्कार की उनकी परिभाषा यह है—“चमत्कार से हमारा तात्पर्य उक्ति के चमत्कार से है, जिसके अन्तर्गत वर्ण-विन्यास की विशेषता (जैसे अनुप्रास में) शब्दों की क्रीड़ा (जैसे इलेप, यमक आदि में) वाक्य की वक्रता या वचन भंगी (जैसे काव्यार्थापत्ति, परिसंख्या, विरोधाभास, असंगति इत्यादि में) तथा अप्रस्तुत वस्तुओं का अद्भुतत्व अथवा प्रस्तुत वस्तुओं के साथ उनके सादृश्य या सम्बन्ध की अनहोनी या दूरारूढ कल्पना (जैसे उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति आदि में) इत्यादि बातें आती हैं।” इस प्रकार वे कुन्तक की प्रायः सब प्रकार की वक्रता को चमत्कार के अन्तर्गत ग्रहण कर लेते हैं। उन्होंने वक्रोक्ति अथवा चमत्कार को विशेष व्यापकता प्रदान की है। चमत्कार की परिभाषा तथा सीमा निर्धारण के पश्चात् वे काव्य में उसके उचित मूल्य का विवेचन करते हैं।

वे चमत्कार या उक्ति-वैचित्र्य को काव्य में उसी सीमा तक अच्छा समझते हैं, जिस तक उसके द्वारा काव्य के कथन की ओर आकर्षण तथा उसकी मार्मिकता और प्रभावोत्पादकता बढ़े। वे कहते हैं कि “वक्रोक्ति से मेरा अभिप्राय कथन के उस ढंग से है, जो उस कथन की ओर श्रोता को आकर्षित करता है तथा उसके विषय को मार्मिक तथा प्रभावशाली बना देता है। ऐसी उक्तियों में कुछ तो शब्द की लक्षणा, व्यञ्जना शक्ति का आश्रय लिया जाता है और कुछ काकु, पर्यायोक्ति ऐसे अलंकारों का।”

उक्ति-वैचित्र्य से वे कल्पना की बेपर की उड़ान का तात्पर्य नहीं मानते। उनका विचार है कि “उक्ति-वैचित्र्य से यहाँ हमारा अभिप्राय उस बेपर की उड़ान से नहीं है, जिसके प्रभाव से कवि लोग जहाँ रवि भी नहीं पहुँचता वहाँ से अपना उत्प्रेक्षा उपमा आदि की सामग्री लिया करते हैं।”

वे केवल कोरी या शुद्ध वक्रता को ही काव्य नहीं मानते। उनके विचार से वही वक्रता काव्य के अन्तर्गत मानी जाएगी, जो भाव या अनुभूति से प्रेरित होती

१ चिन्तामणि पहला भाग (सन् १९३९), पृ० २२९।

२. गोस्वामी तुलसीदास (सन् १९४०), पृ० १८१।

३. वही, पृ० १८२।

है।' इसी विचार का प्रतिपादन, वे कुन्तक की वक्रोक्ति तथा ओचे के अभिव्यजना-वाद पर (जिसे वे विलायती वक्रोक्तिवाद कहते हैं) विचार प्रकट करने हुए कहते हैं कि "उक्ति की वही तक की वचन-भंगी या वक्रता, के सम्बन्ध-में हमने कुन्तकजी का 'वक्रोक्ति काव्यजीवितम्' मानते बनता है, जहाँ तक वह भावानुमोदित हो या किसी मार्मिक अन्तर्बृत्ति से सम्बद्ध हो, उसके आगे नहीं। कुन्तकजी की वक्रता बहुत व्यापक है, जिसके अन्तर्गत वे वाक्य-वैचित्र्य की वक्रता और वस्तु-वैचित्र्य की वक्रता दोनों लेते हैं। मालकृत वक्रता के चमत्कार ही में वे काव्यत्व मानते हैं। यूरोप में भी आजकल ओचे के प्रभाव से एक प्रकार का वक्रोक्तिवाद जोर पर है। विलायती वक्रोक्तिवाद लक्षणा प्रधान है। लाक्षणिक चपलता और प्रगल्भता में ही, उक्ति के अनूठे स्वरूप में ही, बहुत से लोग वहाँ कविता मानने लगे हैं। उक्ति ही काव्य होती है, यह तो सिद्ध बात है। हमारे यहाँ भी व्यंजक-काव्य ही काव्य माना जाता है। अब प्रश्न यह है कि कैसी उक्ति, किस प्रकार की व्यजना करने वाला काव्य? वक्रोक्तिवादी कहेंगे कि ऐसी उक्ति जिसमें कुछ वैचित्र्य या चमत्कार हो, व्यजना चाहे जिसकी हो, या किसी ठीक-ठीक बात की न भी हो, पर जैसा हम कह चुके हैं, मनोरंजन मात्र को काव्य का उद्देश्य न मानने वाले उनकी इस बात का समर्थन करने में असमर्थ होंगे। वे किसी लक्षणा में उसका प्रयोजन अवश्य हूँदेंगे।"

इस प्रकार स्पष्ट शब्दों में वे उस उक्ति को ही काव्य मानते हैं, जिसका चमत्कार किसी प्रयोजन अथवा भाव को अपना लक्ष्य बनाए हुए हो। व मनोरंजन मात्र को काव्य का लक्ष्य नहीं मानते। शुक्ल जी केवल उसी उक्ति को ही काव्य मानते हैं, जो या तो मन में किसी भाव को रमा देने की शक्ति रखती हो या किसी भाव को जाग्रत कर देने की। जिस काव्य को पढ़ या सुनकर कथन के अनूठेपन तथा कवि की चातुरी या निपुणता का ही विचार उत्पन्न हो, वह काव्य की कोटि में न आकर सूक्ति की कोटि में आता है। काव्य और सूक्ति में भेद बताते हुए वे लिखते हैं, "जो उक्ति हृदय में कोई भाव जाग्रत कर दे या उसे प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की मार्मिक भावना में लीन कर दे, वह तो है काव्य। जो उक्ति केवल कथन के ढग के अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के श्रम या निपुणता के विचार में ही प्रवृत्त

१ "(क) "वचन की जो वक्रता भाव से प्रेरित होती है, वही काव्य होती है।"

अमर गीत सार (सं० १९८८), पृ० २०।

(ख) "चमत्कार का प्रयोग आवुक्त कवि भी करते हैं, पर किसी भाव की अनुभूति को तीव्र करने के लिए। जिस रूप या जिस मात्रा में भाव की स्थिति है, उसी रूप और उसी मात्रा में उसकी व्यजना के लिए प्रायः कवियों को व्यजना का कुछ असामान्य ढग पकड़ना पड़ता है।"

'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृ०-२३०।

२ 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६) पृ० २३५-२३६।

करे वह है सूक्ति।^१ जिस काव्य में केवल कथन का अनूठापन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि का अम या निपुणता हो तो वह वास्तविक काव्य की कोटि में न आकर सूक्ति मात्र रह जाता है। काव्य वह है, जो श्रोता को भावलीन कर दे। काव्य से सच्ची रसानुभूति तथा सूक्ति से केवल मनोरजन-मिश्रित तथा निम्न कोटि की अनुभूति होती है।^२ इस प्रकार शुक्लजी केवल वक्रता को ही काव्य नहीं मानते। वास्तविक काव्य वह है जो या तो भाव प्रेरित हो अथवा उसकी उक्तियों में भाव को प्रेरित करने की शक्ति हो। काव्य में केवल मनोरजकता नहीं वरन् रमणीयता प्रधान होती है। चमत्कार तो काव्य में केवल बाह्य-सौन्दर्य-विधायक है, रमणीयता ही आभ्यन्तर सौन्दर्य को उत्पन्न करने वाली है। उनके विचार से वक्रता काव्य को 'केवल बाह्य सौन्दर्य प्रदान ही नहीं करती वह आन्तरिक भावों में भी सौन्दर्य लाती है।

शुक्लजी वक्रता को काव्य में प्रयोजनीय मानते हैं। उनका विचार है, भावना को गोचर और सजीव रूप देने के लिए, भाव की विमुक्त और स्वच्छन्द गति के लिए, काव्य में वक्रता या वैचित्र्य अत्यन्त प्रयोजनीय वस्तु है, इसमें सन्देह नहीं।^३ किन्तु काव्य में उसकी प्रयोजनशीलता केवल भाव को सजीव स्वरूप देने के लिए तथा स्वच्छन्द रूप में उसकी अभिव्यक्ति करने के लिए है। उनका यह तात्पर्य नहीं है कि इसके बिना काव्य का अस्तित्व ही नहीं रहता या यह उसका अनिवार्य तत्त्व है। वे लिखते हैं कि "इसके बिना भी तन्मय करने वाला काव्य होता रहता है। यह एक अतिरिक्त गुण है, जिससे काव्य की मनोरजकता बढ़ जाती है। अनूठापन या चमत्कार काव्य के नित्य स्वरूप के अन्तर्गत नहीं है। वह उसका अनिवार्य अंग नहीं है।"^४ अपनी इस स्थापना को पुष्ट करने के लिए कि काव्य में चमत्कार या वक्रता का समावेश आवश्यक नहीं है, वे पद्माकर, मण्डन तथा ठाकुर के काव्यों का उद्धरण देकर यह सिद्ध करते हैं कि प्रस्तुत बातें ज्यों की त्यों सादे रूप में भी आकर भाव की बहुत अच्छी और स्वाभाविक व्यञ्जना कर देती हैं :—

(१) "नैन नचाय कही मुसकाय लला फिर आइयो खेलन होरी" (पद्माकर)

(२) चिर जीवहु नन्द को वारो अरी गहि बांह गरीब ने ठाडी करी। (मण्डन)

१. 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृ० २३४।

२. 'अतः वही वक्रोक्ति (वक्रोक्ति अलाकार नहीं, उक्ति का वॉकपन या अनूठापन) वही वचन-भगी, जो किसी न किसी भाव या मनोवृत्ति द्वारा प्रेरित होगी, काव्य के अन्तर्गत होगी। ऐसी वस्तु व्यञ्जना, जिसकी तह में कोई भाव न हो, चाहे कितने ही अनूठे ढंग से की गई हो, चाहे उसमें कितना ही लाक्षणिक चमत्कार हो, प्रकृत कविता न होगी, सूक्ति मात्र होगी।" 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० १०५।

३. 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० २३२।

४. 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० १०७।

(३) वा निरमोहिनी रूप की रासि जऊ उर हेतु न ठानति ह्वै है ।

बारहि बार विलोकि घरी घरी सूरति तो पहचानति ह्वै है ।

ठकुर या मन की परतीतिहूँ जो पै सनेह न मानति ह्वै है ।

आवत है नित मेरे लिये इतनी तो विशेष कै जानति ह्वै है ॥ (ठाकुर)

इन उद्धरणों के सम्बन्ध में शुक्लजी की ये धारणाएँ हैं :—

पद्माकर की सीधी-सादी उक्ति में पूर्ण रमणीयता है । मण्डन ने प्रेम गोपन के जो वचन कहलाए हैं, वे ऐसे ही हैं जैसे स्वभावतः ही मुँह से निकल पड़ते हैं । उनमें विदग्धता की अपेक्षा स्वाभाविकता कहीं अधिक झलक रही है और ठाकुर के सवैये में अपने प्रेम का परिचय देने के लिए आतुर, नए प्रेमी के चित्त के वितर्क की, सीधे-सादे शब्दों में, इतिवृत्तात्मक रूप में, बिना किसी लोकोत्तर चमत्कार के व्यंजना हुई है ।

शुक्लजी इन उद्धरणों में वक्रता का किंचित् मात्र भी समावेश नहीं मानते । पर बात यह नहीं है । किसी न किसी अंश में इन पंक्तियों में भी वक्रता विद्यमान है । मण्डन की पंक्ति में 'गरीब' शब्द सार्थक वक्रता लिए हुए है । ठाकुर के सवैये में 'वा' शब्द में अर्थान्तर संक्रमित वाच्य ध्वनि (रूढि वैचित्र्य वक्रता) विद्यमान है । 'निरमोहिनी' तथा 'रूप की रासि' में पृथक् रूप में विशेषण वक्रता और सम्मिलित रूप में सूक्ष्म वैषम्य मूलक अलंकार का चमत्कार है ।^१ इस प्रकार शुक्लजी की यह धारणा पूर्णतया मान्य नहीं हो सकती कि काव्य की मार्मिक उक्तियाँ बिना वक्रता या वैचित्र्य के होती हैं । वे स्वयं यह मानते हैं कि जब कवि के मन में भाव उमड़ता है तो उसकी प्रेरणा से उक्ति में स्वभावतः ही वक्रता आ जाती है और यह वक्रता काव्य की प्रक्रिया के भीतर होती है ।^२ इससे सिद्ध होता है कि वे यह मानते हैं कि जब काव्य में तीव्र भावनाओं का उद्वेग होता है तो भाषा स्वभावतः ही वक्र तथा चमत्कारपूर्ण हो जाती है । भाव की दीप्ति से भाषा का चमत्कृत होना अनिवार्य हो जाता है । जैसा भाव होता है उसकी अभिव्यक्ति के लिए वैसी ही भाषा की आवश्यकता भी होती है । इस प्रकार उनके ही विचारों से यह बात सिद्ध हो जाती है कि मार्मिक उक्ति, वक्रता या वैचित्र्य से पूर्णतया रहित नहीं होती । तीव्र भावों की अभिव्यक्ति के लिए कवि अपनी भाषा में किसी न किसी प्रकार की विशिष्टता अवश्य लाता है । उमड़ते हुए तीव्र भावों की व्यंजना, चमत्कार, लाक्षणिकता, बांकपन आदि के साथ ही स्वभावतः होती है । वार्त्ता के समान सरल सामान्य वाक्यों में काव्यत्व नहीं होता । वास्तव में काव्य ही है जो भावपूर्ण हो तथा भावपूर्णता अनिवार्य रूप में चमत्कारपूर्ण होती है ।

१. देखो 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३९), पृ० २३६ ।

२. देखो 'हिन्दी-वक्रोक्ति जीवित' भूमिका ले०—डॉ० जगेन्द्र (सं० २०१२),

पृ० २७१-२७२ ।

इसलिए सत्काव्य में वक्रता का निवेश अनिवार्य रूप में होता है। सत्काव्य के अतिरिक्त काव्य, काव्य नहीं हो सकता। इस प्रकार काव्य में किसी न किसी अंश में वक्रता विद्यमान रहती है। किसी रमणीय उक्ति में वक्रता की अनुपस्थिति मनो-विज्ञान के भी विरुद्ध है, क्योंकि चित्त की प्रदीप्त अवस्था में निकलने वाली भाषा कभी सामान्य वार्त्ता के अन्तर्गत आने वाली नहीं हो सकती।

उपर्युक्त सिद्धान्तों से यह निष्कर्ष निकलता है कि शुक्लजी वास्तव में रस-वादी थे तथा काव्य में रस तथा भावों की ही प्रमुखता मानते थे। जिस काव्य में भावों का अभाव है, चाहे उसमें कितनी ही वक्र अभिव्यक्ति क्यों न हो, उनकी दृष्टि से वह काव्य नहीं है। वे वक्रोक्ति को काव्य का जीवित नहीं मानते, रस तथा भाव को मानते हैं। किन्तु वे वक्रोक्ति का इतना महत्व अवश्य मानते हैं कि यह भावों की अनुभूति को तीव्र तथा गहन बनाती है, भावों को विमुक्त तथा स्वच्छन्द गति देती है और भावना को गोचर तथा सजीव बनाने में सहायक होती है। पर केवल वक्रता, चमत्कार तथा वैचित्र्य काव्य न होकर उक्ति मात्र ही होने है, जिनका काम केवल मनोरंजन प्रदान करना होता है। केवल वक्रोक्ति काव्य नहीं हो सकती। जहाँ तक भावों के महत्व का सम्बन्ध है, शुक्लजी का कुन्तक से मतभेद नहीं है। कुन्तक भी कोरे चमत्कार को हेय मानते हैं तथा अर्थ अथवा भाव से युक्त वक्रोक्ति को महत्व देते हैं।

शुक्लजी का कुन्तक से मूल भेद इस बात में है कि वे काव्य में वक्रोक्ति की स्थिति अनिवार्य नहीं मानते। उनके मतानुसार वक्रोक्ति के बिना भी उत्कृष्ट कोटि का काव्य हो सकता है। कुन्तक वक्रोक्ति को काव्य का जीवित ही मानते हैं। किन्तु इन दोनों में कोई मौलिक भेद नहीं है। शुक्लजी भी निश्चित रूप में सभी काव्य को अधिक उत्कृष्ट तथा सुन्दर मानते हैं, जिसमें भावों की अधिकता के कारण वक्रता उत्पन्न हो। वक्रता को तो वे सत्काव्य की प्रकृति में ही सम्मिलित मानते हैं। उनका विचार है कि तीव्र भावों के आधिक्य के कारण अभिव्यक्ति में प्रायः वक्रता का समावेश हो जाता है। इस प्रकार प्रकारान्तर से वे काव्य में—सत्काव्य में—वक्रता का आना अनिवार्य मानते हैं तथा इस प्रकार कुन्तक से उनका कोई विशिष्ट अन्तर भी नहीं रह जाता। वे कुन्तक पर यह आरोप भी लगाते हैं कि उन्होंने भी चमत्कार, वक्रता आदि की तुलना में काव्य के वस्तु-पक्ष की उपेक्षा की है। उनकी यह धारणा युक्तिसंगत नहीं है, क्योंकि कुन्तक की वक्रोक्ति रस से सम्बद्ध है तथा वस्तु-वक्रता के रूप में उसमें वस्तु पक्ष का भी समावेश हो गया है। वे कुन्तक की वक्रोक्ति तथा क्लोचे के अभिव्यजनावाद को एक मान लेते हैं। इन दोनों में उन्होंने वस्तु पक्ष की अवहेलना तथा चमत्कार का आधिक्य माना है। उनकी यह दोनों बातें भी उनकी वक्रोक्ति तथा अभिव्यजनावाद के स्वरूप के प्रति अप्रामाण्य धारणा की सूचक हैं। वास्तव में कुन्तक की प्रबन्ध वक्रता में वस्तु तथा रस का भी महत्व स्वीकृत है।

शुक्लजी क्रोचे के अभिव्यजनावाद को विलायती वक्रोक्तिवाद मानकर उससे भी केवल उक्ति के महत्व की प्रधानता मानते हैं। उस उक्ति के अन्तर्गत कोई व्यंजना है या नहीं अथवा है तो किसी ठीक-ठीक बात की है या नहीं, उनके विचार से अभिव्यजनावादी इस पर जोर नहीं देते। वे केवल अभिव्यजना के सौन्दर्य पर ध्यान रखते हैं, उसके भाव अथवा वस्तु-पक्ष पर नहीं। शुक्लजी की इस धारणा में एकांगिता के दर्शन होते हैं। क्रोचे की अभिव्यंजना वस्तु-पक्ष से हीन नहीं है। उन्होंने तो अभिव्यजना तथा सहजानुभूति (वस्तु-तत्त्व) को अभिन्न माना है, चाहे उनका वस्तु-तत्त्व केवल अरूप सवेदन-जाल मात्र है। पर उसका अस्तित्व है अवश्य। उनकी बाह्य-अभिव्यक्ति अथवा आन्तरिक अभिव्यक्ति (सहजानुभूति) दोनों में ही केवल चमत्कार, उक्ति-सौन्दर्य आदि पर ध्यान नहीं रहता। कदाचित् शुक्लजी का विलायती वक्रोक्तिवाद से क्रोचे के अभिव्यजनावाद से तात्पर्य न होकर बाह्य-विधान तथा अभिव्यक्ति को सर्वोपरि समझने वाले अतिवादों, प्रभाववाद, विम्बवाद, घनवाद (क्यूविज्म), वक्रतावाद (प्रिसिपल आफ आब्लीक आर्ट) अतिवस्तुवाद आदि से तात्पर्य था, जिनका विरोध पश्चिम में आई० ए० रिचार्ड्स ने शुक्लजी से पूर्व ही प्रारम्भ कर दिया था। उसी धारा में कदाचित् शुक्लजी भी कुन्तक की वक्रोक्ति के साथ-साथ इसका भी विरोध कर गए।

आधुनिक आलोचकों में शुक्ल जी ने विस्तृत रूप में कुन्तक के वक्रोक्ति-सिद्धान्त का विश्लेषण तथा विवेचन करके उसको अपने निजी सिद्धान्तों की आधार-शिला पर कस कर परखा है। उन्होंने वक्रोक्ति का सत्काव्य अथवा उच्चकोटि के काव्य के लिए विशेष महत्त्व स्वीकार किया है, पर भावहीन वक्रता को वे खिलवाड़ मात्र ही मानते हैं। इस प्रकार उनके विचार से रस के उत्कर्षक के रूप में वक्रोक्ति का महत्त्वपूर्ण स्थान है। भावपूर्ण कविता में वह स्वाभाविक रूप में स्वतः ही आ जाती है।

छायावादी काव्य के युग में वक्रता की मान्यता का होना स्वाभाविक ही था। द्विवेदीकालीन इतिवृत्तात्मकता की प्रतिक्रिया-स्वरूप इस युग में कवियों ने शैलीगत वक्रता का प्रयोग अधिकाधिक मात्रा में किया है। शैली में लाक्षणिकता तथा वक्रता इतनी मात्रा में बढ़ी कि शुक्ल जी जैसे धुरन्धर आलोचक तक उसे शैली का एक नया प्रकार मात्र मानने लगे। यही नहीं कि काव्य के व्यावहारिक पक्ष में ही वक्रता तथा उक्ति-वैचित्र्य का अधिक समावेश हुआ हो, आलोचकों तथा कवियों ने सैद्धान्तिक रूप में भी इसका विवेचन करना प्रारम्भ कर दिया।

जयगकर प्रसाद

प्रसादजी ने कुन्तक की वक्रता को आधुनिक काव्य के आन्तरिक गुण के रूप में स्वीकार किया है। उन्होंने छायावाद के काव्य में 'नवीन शब्दों की भूमि' का समावेश द्विवेदीकालीन कविता की प्रतिक्रिया के रूप में माना है। वे छायावाद की

उत्पत्ति बताते हुए: “अर्थार्थवाद और छायावाद” नामक लेख में व्यंजना को ही छायावाद की उत्पत्ति का मूल आधार मानते हैं। उनका विचार है, “छायावादी ‘युग’ के सूक्ष्म आभ्यन्तर भावों के व्यवहार में जब प्रचलित पद-योजना अथवा वाक्यांश असफल हो गया तब उसके लिए नए वाक्य विन्यास तथा शब्दों की नवीन अभिज्ञा की आवश्यकता हुई।” उन्होंने स्वयं लिखा है कि “छायावादी काव्य में शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।” काव्य में इतिवृत्तात्मकता के स्थान पर अर्थ-व्यक्तकार का महत्त्व बढ़ा। इस काव्य की अभिव्यक्ति के निराले ढग में उसका एक निजी स्वतंत्र लावण्य था। काव्य के इस लावण्य की प्रतिष्ठा में उन्होंने संस्कृत साहित्य के विभिन्न वादों का आधार प्रदर्शन किया है। इसी के अन्तर्गत उन्होंने ‘वक्रोक्ति जीवितम्’ का उदाहरण देकर छायावाद की नवीन शैली की प्राचीनता तथा आप्तता सिद्ध की है। उनका कथन है कि “इस लावण्य को संस्कृत साहित्य में ‘छाया’ और ‘विच्छित्ति’ के द्वारा कुछ लोगों ने निरूपित किया था। कुन्तक ने ‘वक्रोक्ति जीवित’ में कहा है—

प्रतिभा प्रथमोद्भेद समये यत्र वक्रता

शब्दाभिधेयोरन्तः स्फुरतीव विभाव्यते।”

अर्थात् कवि की प्रतिभा के प्रथम विलास के समय ही जहाँ शब्द और अर्थ के भीतर कुछ अपूर्व वक्रता स्फुरित होती सी प्रतीत होने लगती है, (वह विचित्र मार्ग है) यही शब्द और अर्थ की वक्रता जो कवि की प्रतिभा के प्रथम विलास के समय स्फुरित होती है, काव्य में विच्छित्ति, छाया और कान्ति का सृजन करती है। वे स्पष्ट रूप में छायावाद की विशेषताओं के अन्तर्गत वक्रता को भी मानते हैं। उनका कथन है, “... . ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-वक्रता के साथ सहानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएं हैं। अपने भीतर में मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।” इस प्रकार प्रसाद जी छायावाद के अन्तर्गत वक्रता का भी विशेष महत्त्व मानते हैं। इस वक्रता या वैदग्ध्य का सृजन करना विदग्ध कवि का ही काम है। यह शब्द तथा अर्थ की वक्रता काव्य में लोकोत्तीर्ण रूप से अवस्थित होती है (शब्दस्य हि वक्रता अभिधेयस्य च वक्रता लोकोत्तीर्णं रूपेणावस्थानम्. लोचन २०८)। कुन्तक के विचार से यह रम्य-छाया-अन्तर-स्पर्शी वक्रता वर्ण से लेकर प्रबन्ध तक फैली हुई होती है। काव्य के अन्तर्गत यह छायातिशय रमणीयता वक्रता की उद्भासिनी है।

१. देखिए ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ (सं० १९६६), पृ० १४३।

२. वही, पृ० १४४।

३. वही, पृ० १४६।

प्रसादजी ने आधुनिक छायावाद की प्रतिष्ठा के मूल में ध्वनि के साथ-साथ वक्रोक्ति को भी महत्त्व दिया है। छायावादी काव्य की छाया, जो मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करती है, वक्रता के द्वारा सृजित होती है। वे वक्रता को सत्काव्य का आन्तरिक गुण मानते हैं। छायावाद के निरूपण में जहाँ वे ऐसी भावना का प्राधान्य मानते हैं, जो आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थी, वहाँ नवीन शब्दों की भगिमा का भी अधिकाधिक प्रयोग मानते हैं। इस प्रकार प्रसादजी ने कुन्तक की वक्रोक्ति को छायावादी काव्य के मूल गुणों के अन्तर्गत मानकर काव्य का एक विशिष्ट अंग माना है।

प्रसाद, पन्त, निराला तथा महादेवी आदि सभी प्रसिद्ध छायावादी कवियों के काव्य में कुन्तक की सभी प्रकार की वक्रता के दर्शन होते हैं। वास्तव में काव्य में वक्रता तथा वैदग्ध्य का जितना समावेश इस युग के काव्य में हुआ, उतना इससे पूर्व नहीं हुआ था। इन कवियों ने व्यावहारिक रूप में ही नहीं वरन् सैद्धान्तिक रूप में भी वक्रोक्ति का विवेचन तथा इसका महत्त्व प्रतिपादित किया है।

सुमित्रानन्दन पन्त

पन्तजी ने 'पल्लव' की भूमिका में अपने काव्य की विस्तृत व्याख्या की है। वे छायावादी काव्य के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए काव्य-भाषा की नवीनता पर जोर देते हैं। वे भी काव्य में अभिधात्मक भाषा का प्रयोग अच्छा नहीं समझते। उनका विचार है कि काव्य की भाषा ऐसी होनी चाहिए जिसका वक्षःस्थल इतना विशाल हो कि जिसके शब्दों में वात-उत्पात, वह्नि, बाढ, उत्का, भूकम्प सब कुछ समा सके तथा बाधा जा सके। काव्य-भाषा की शक्ति अपरिमेय होती है। वे काव्य-भाषा के अभिधायक के प्रति क्षुब्ध हैं तथा शब्दों में गहरे अर्थ की आवश्यकता का अनुभव करते हैं। उन्होंने द्विवेदीकालीन काव्य भाषा के वाच्यार्थ की अपेक्षा काव्य भाषा में नए कटाक्ष, नए रोमांच, नए स्वप्न, नया हास, नया रुदन, नया हृत्कम्पन, नवीन वसन्त तथा नवीन कोकिला के गान की आवश्यकता का अनुभव किया है। दूसरे शब्दों में उन्होंने काव्य-भाषा में अधिक-से-अधिक वक्रता का होना आवश्यक समझा है। वे लिखते हैं कि "कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जो बोलते हो.....जो झकार में चित्र तथा चित्र में झकार हो।" यहाँ काव्य के लिए चित्र-भाषा की चर्चा करते हुए पन्तजी कुन्तक की चित्र-छाया की ही व्याख्या करते हैं।

परस्परस्य शोभायै बहवः पतिताः क्वचित्

प्रकारा जनयन्त्येता चित्रच्छाया मनोहराम् । व० जी० २।३४

(वक्रता के बहुत से प्रकार मिलकर काव्य की शोभा को अनेक रंगों से युक्त चित्र की

छाया की भांति बना देते हैं)। यहा पन्तजी भी काव्य की ऐसी चित्र-भाषा चाहते हैं, जिसमें अनेको प्रकार की वक्रता, विदग्धता तथा वैचित्र्य का सौन्दर्य भरा पडा हो।

इस प्रकार पन्तजी नवीन काव्य में 'वैदग्ध्य भगी भणिति' अथवा काव्य-कौशलमय तथा वक्रतापूर्ण शब्द-विन्यास की भी आवश्यकता मानते हैं। वे काव्य अलंकारों के महत्त्व का निर्देश करते हुए 'तत्त्व सालङ्कारस्य काव्यता' की व्याख्या करते हुए कहते हैं, "अलंकार वाणी की सजावट के लिए नहींवे वाणी के हास्य, अश्रु, स्वप्न, पुलक, हाव, भाव हैं।" इस प्रकार वे कुन्तक की भांति काव्य में अलंकारों को उसका शोभा-विधायक धर्म नहीं, स्वरूप-विधायक धर्म मानते हैं। अलंकारों को वाणी का हास्य, अश्रु, स्वप्न मानने का तात्पर्य यह है कि अलंकार काव्य के स्वरूप के अन्तर्गत है। उनका काव्य में ऊपरी योग नहीं होता है। वे कुन्तक की भांति अलंकृत शब्दार्थ की ही काव्यता मानते हैं। शब्द और अर्थ अलंकार्य होते हैं और चतुरतापूर्ण शैली से कथन (वैदग्ध्य भगी भणिति) रूप वक्रोक्ति ही उनका अलंकार होता है।

कुन्तक की पर्यायवक्रता की व्याख्या भी पन्तजी ने नवीन रूप में की है। पर्यायवाची शब्दों के कुशल-प्रयोग से जो चमत्कार उत्पन्न होता है, उसमें पर्याय-वक्रता होती है। इस प्रसंग में पन्त जी ने विशेष मौलिकता का प्रदर्शन किया है। उनका विचार है कि भिन्न-भिन्न पर्यायवाची शब्द सगीत-भेद के कारण एक ही पदार्थ के विभिन्न स्वरूपों को प्रकट करते हैं जैसे 'भ्रू' से क्रोध की वक्रता, 'भृकुटि' से कटाक्षों की चंचलता, भीहो से स्वाभाविक प्रसन्नता तथा ऋजुता हृदय में अनुभव होती है। इसी प्रकार से 'हिलोर' 'तरंग' 'बीचि' के विभिन्न अर्थों के उदाहरण देकर उन्होंने यह प्रतिपादित किया है कि जिस भाव की व्यञ्जना करनी हो उसी भाव के अनुकूल शब्द का प्रयोग विधेय है। इस प्रकार उन्होंने कुन्तक की वक्रता को अपना कर उसका आधुनिक काव्य में प्रयोग आवश्यक ही नहीं बरन् अनिवार्य बताया है। कुन्तक की पर्यायवक्रता कही तो उन पर्यायवाची शब्दों में होती है, जो वाच्य अर्थ के अन्तरतम् रहस्य को प्रकट करते हैं, कही अतिशय की रचना करते हैं, कही अन्य शोभा के स्पर्श से उसमें चमत्कार उत्पन्न कर देते हैं, कही अपनी ही सौन्दर्या-तिशयता के कारण मनोहर होते हैं, कही विशेषण के योग से उसमें अपूर्व चमत्कार उत्पन्न करते हैं, कही असम्भव लोकोत्तर अर्थ से वाच्य होते हैं, कही अलंकारयुक्त होते हैं तथा कही अलंकार ही की शोभा उनके अन्तर्गत होती है। पन्तजी का विचार है कि प्रत्येक शब्द अपना निजी व्यक्तित्व तथा भाव रखता है तथा एक के स्थान पर दूसरा प्रयुक्त नहीं हो सकता। जो कवि भाव के पूर्ण तथा अनुकूल सगीत वाले शब्दों का प्रयोग करता है, वह काव्य में पर्यायवक्रता का कौशल दिखाता है। एक

ही पर्यायवाची शब्द के कुशल प्रयोग से भाव की अभिव्यक्ति में महान् अन्तर पड़ जाता है। सारे पर्यायवाची शब्दों में से विशिष्ट भाव की अभिव्यक्ति करने वाला एक ही शब्द होता है। उसी का प्रयोग 'पर्यायवक्रता' है। उनकी पर्यायवक्रता की व्याख्या तो हिन्दी के लिए ही नहीं वरन् संस्कृत साहित्य के लिए भी नवीन है। वह कुन्तक के वक्रोक्ति-सिद्धान्त को नवीन विकास प्रदान करती है। इस प्रकार पन्तजी ने वक्रोक्ति के विवेचन को नए विचारों तथा नई व्याख्या के द्वारा अधिक समृद्धि प्रदान की है। उन्होंने वक्रोक्ति के युगानुकूल स्वरूप का विश्लेषण किया है।

लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु'

कुन्तक के 'वक्रोक्ति जीवितम्' नामक ग्रन्थ की प्रति, पूर्ण तथा व्यवस्थित रूप में सुलभ हो जाने के कारण उसका अध्ययन ही नहीं बढ़ने लगा वरन् उसकी तुलना क्रोचे के अभिव्यजनावाद से भी की जाने लगी। इस दिशा में हिन्दी में विशेष प्रयत्न करने वाले सुधांशु जी हैं, जिन्होंने 'काव्य में अभिव्यजनावाद' नामक पुस्तक में वक्रोक्ति का विवेचन करके क्रोचे के अभिव्यजनावाद से उसकी तुलना प्रस्तुत की है। वे कुन्तक के 'वक्रोक्ति-सिद्धान्त' को भामह के अलंकार-सिद्धान्त का ही विकसित रूप मानते हैं। उनका विचार है कि कुन्तक ने भामह के संकेत पर 'लोकातिक्रान्त गोचरता' को आवश्यक माना है तथा इसी में उसकी अतिशयोक्ति भी सम्मिलित है। अतिशयोक्ति के बिना वक्रोक्ति-वैचित्र्य में चमत्कार नहीं आ सकता। उनका यह विचार ठीक है, क्योंकि भामह वक्रोक्ति में शब्द और अर्थ दोनों की वक्रता का अन्तर्भाव मानते हैं (वक्राभिधेय शब्दोक्तिरिष्टावाचामलकृति - काव्यालंकार १।६) उनकी अतिशयोक्ति भी वक्रोक्ति ही है, क्योंकि अतिशय उक्ति लोक-सामान्य-उक्ति से विचित्र, असाधारण या चमत्कारपूर्ण उक्ति ही होती है, जिसे वक्रोक्ति कहते हैं। यही 'लोकातिक्रान्त गोचरम्' है। वे वक्रोक्ति का सार्वभौम साम्राज्य मानते हैं। 'लोकोत्तर चमत्कार' को मानने के कारण कुन्तक रस-सिद्धान्त को मानने के लिए बाध्य हो गए हैं। उन्होंने 'लोकोत्तर वैचित्र्य' का 'तद्विदाह्लाद' से तादात्म्य स्थापित किया है। उनका यह विचार उचित है, क्योंकि कुन्तक ने काव्य को तद्विदाह्लादकारी अर्थात् काव्य-मर्मज्ञ या सहृदय को आह्लाद देने वाला माना है। वे मानते हैं कि काव्यामृत का रस सहृदय (तद्विदाम्) के अन्तःकरण में चतुर्वर्गरूप फल के आस्वाद से भी बढ़कर चमत्कार (आनन्द) का विस्तार करता है।

चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम् ।

काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥ वक्रोक्ति जीवितम् १।५

यह सहृदय वही है, जो रस के मर्म को जानता है (रसादि-परमार्थज्ञ मन सवाद सुन्दर.—वक्रोक्ति जीवितम् १।२६) वह रसज्ञ अथवा आर्द्रचित्त भी है। इस प्रकार वे वक्रोक्ति को काव्य का जीवित मानते हुए भी वक्रोक्ति का परमतत्त्व रस को मानते

है। यह निश्चित नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने लोकोत्तर-वैचित्र्य तथा तद्विदा-ह्लाद (काव्यानन्द) को अभिन्न माना है। लोकोत्तर वैचित्र्य का परम उत्कर्षपूर्ण तत्व रस अथवा काव्यानन्द है। रस काव्य का जीवित नहीं है, जीवित वक्रोक्ति ही है। उनके विचार से कुन्तक ने रस को वक्रोक्ति का एक तत्व मान लिया है, यद्यपि उसकी अनिवार्यता नहीं मानी है। कुन्तक ने रसवत् को अलंकार न मानकर 'अलंकार्य' माना है। प्रबन्ध-वक्रता के अन्तर्गत भी उन्होंने रस की स्वतंत्रता को बहुत अवकाश दिया है। कुन्तक ने ध्वनिवादी आचार्यों की अपेक्षा अलंकारो का अधिक पक्ष लिया है। उन्होंने वैचित्र्य, विच्छित्ति, या वक्रत्व रूप से वक्रोक्ति के अन्तर्गत आने वाले अलंकारो का महत्त्व स्वीकार किया है।

सुधाशुजी का यह भी विचार है कि कुन्तक ने ध्वनिवादियो से बहुत सी बातें उधार ली हैं। इस सम्बन्ध में वे लिखते हैं "ध्वनि का वह भेद जिसे 'अर्थान्तर-संक्रमित वाच्य ध्वनि' कहते हैं, वक्रोक्ति की 'रूढि वैचित्र्य वक्रता' में सम्मिलित है और कुछ अंश, जो अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य-ध्वनि का उदाहरण हो सकता है, 'उपचार-वक्रता' में मिला दिया गया है। उपचार की वक्रता से यह प्रतीत होता है कि कुन्तक ने उसका व्यवहार दो वस्तुओं की थोड़ी बहुत समानता से भी किया है। इस प्रकार रूपक की भाँति भी उसका आरोप हो सकता है। विस्तृत भीमासा करने से लक्षणा के साथ उसका सम्बन्ध स्थापित होता है और ध्वनिवादियो के अनुसार वह लक्षणा-मूला-ध्वनि में भी परिगणित हो सकती है।" उपर्युक्त कथन का यही तात्पर्य लिया जा सकता है कि वक्रोक्ति-सम्प्रदाय तथा ध्वनि-सम्प्रदाय में विशेष साम्य है। वास्तव में वक्रोक्ति, आत्मवादी ध्वनि का ही वस्तुवादी रूप है। अर्थान्तर-संक्रुचित-वाच्य-ध्वनि में रूढि वैचित्र्य वक्रता के तथा अत्यन्त-तिरस्कृत वाच्य-ध्वनि में उपचार वक्रता के अन्तर्भाव के अतिरिक्त वक्रता के अधिकांश भेद, ध्वनि के विभिन्न भेदों के रूपान्तर है। सुधाशु जी के विचार से वक्रोक्तिवाद ने ध्वनिवाद का विशेष मात्रा में आधार ग्रहण किया है। कुन्तक का वक्रोक्तिवाद ध्वनि के अस्तित्व को अस्वीकार नहीं करता तथा उसे लक्षणा के ऊपर निर्भर मानता है।

सुधाशुजी शुक्लजी के इस मत से सहमत नहीं है कि अभिव्यजनावाद वक्रोक्तिवाद का ही विलायती रूप है। वे इन दोनोंवादों की स्पष्ट विभिन्नता मानते हैं। वक्रोक्ति का अलंकार से विशेष सम्बन्ध है किन्तु अभिव्यजनावाद का बाह्य-रूप से अलंकार से कोई सम्बन्ध नहीं है। उसमें अलंकारो की कोई अनिवार्यता नहीं है। वे शुक्लजी की इस मान्यता को नहीं मानते कि अभिव्यजनावाद में लक्ष्य केवल अभिव्यजना पर ही रहता है, काव्य-वस्तु पर नहीं। वे लिखते हैं कि, "आकृति-विधान तो अभिव्यजना के लिए प्रधान बात है ही, काव्य-वस्तु को छोड़ने से भी उसका काम नहीं चलता। काव्य-वस्तु का तिरस्कार करना अभिव्यजनावाद का कदापि

लक्ष्य नहीं है। जिस रूप में अभिव्यंजना होती है, उससे भिन्न अर्थ आदि का विचार कला में वस्तुतः अनावश्यक है।^१ उनका विचार है कि उक्ति में ही यदि भाव या अर्थ की अभिव्यक्ति की शक्ति न होगी तो उसे उक्ति कहना ही भ्रामक होगा। अभिव्यजनावादी सहजानुभूति के अन्तर्गत भाव-व्यंजना तथा वस्तु व्यंजना दोनों में काव्यत्व मानते हैं। उनका विचार है कि जितना काव्यत्व उनके भाव पक्ष में होता है उतना ही विभाव पक्ष में भी होता है। वास्तव में उक्ति में अर्थ भी होता है तथा उसके प्रकट करने की शक्ति भी। उनका विचार है कि शुक्लजी ने अभिव्यंजनावाद के अनुभूति, प्रभाव तथा वाग्वैचित्र्य नामक तीन अवयवों में से केवल अन्तिम का ही विचार किया है। अभिव्यजनावाद में कल्पना, अनुभूति, प्रभाव, वाग्वैचित्र्य आदि के स्थान का विवेचन करते हुए, वे वाग्वैचित्र्य को अभिव्यजनावाद का ध्येय नहीं मानते हैं, यद्यपि उसमें कल्पना, सहजानुभूति, सौन्दर्य-विधान, प्रभविष्णुता के साथ-साथ वाग्वैचित्र्य भी रहता है। वे शुक्लजी की भांति क्लिष्ट तथा कल्पित वक्रता को निन्दनीय मानते हैं। उसके काव्य में स्थान के सम्बन्ध में उनका विचार है कि स्वभावतः ही कथन में जो वक्रता उत्पन्न हो, उसमें ही काव्यत्व मान सकते हैं, किन्तु काव्यत्व की समस्त व्याप्ति इसी वक्रता में समझनी बड़ी भूल होगी। मूल वस्तु में काव्यत्व नहीं रहता, उसकी सच्ची व्यंजना में काव्यत्व मानना चाहिए।^२ इसलिए वाग्वैचित्र्य काव्य के नित्य स्वरूप के अन्दर नहीं है।

अभिव्यजनावाद तथा वक्रोक्तिवाद में पारस्परिक भेद बताते हुए सुधाशु जी उनकी समानताओं से कहीं अधिक उनमें विपरीतताएँ मानते हैं। उनका विचार है कि अभिव्यजनावाद में वक्रतापूर्ण उक्तियों के साथ-साथ स्वभावोक्ति के लिए भी यथेष्ट स्थान है, किन्तु वक्रोक्ति में स्वभावोक्ति के लिए स्थान नहीं है। अभिव्यजनावाद में सोचने विचारने की वृत्त आवश्यकता नहीं है, उसमें तीव्रता अधिक होती है। इसलिए उनका विचार है कि न तो अभिव्यजनावाद की भांति नग्न रूप में कुछ कहने में काव्यत्व है, न वक्रोक्ति की भांति भावों को अलंकारों की तह में लपेट कर दिखलाने में ही अधिक मूल्य है। वे दोनों अतियों से दूर रहना उचित समझते हैं। सुधाशुजी का यह विचार कि वक्रोक्ति में स्वभावोक्ति के लिए स्थान नहीं है, मान्य नहीं है। कुन्तक ने स्वभावोक्ति के काव्यत्व का कहीं निषेध नहीं किया है। वे तो उनकी अलंकारिता-मात्र का निषेध करते हैं। उनकी वक्रता में स्वभावोक्ति के महत्त्व की किसी प्रकार कमी नहीं है।

आलोच्य-काल के पश्चात् सुधाशुजी के मत को ही मानकर गुलावराम जी ने उसकी ओर आगे व्याख्या की है। उनके मतानुसार अभिव्यंजनावाद में स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्ति का भेद ही नहीं है। उक्ति केवल एक ही प्रकार की हो सकती है। यदि पूर्ण अभिव्यक्ति वक्रोक्ति द्वारा होती है, तो वही स्वभावोक्ति या उक्ति है तथा

१. देखिए 'काव्य में अभिव्यंजनावाद' (म० २००७), पृ० ५४।

२. वही, पृ० ५६।

वही कना है। वाग्वैचित्र्य का मान वैचित्र्य के कारण नहीं वरन् पूर्ण अभिव्यक्ति के कारण है।^१

छायावाद के पश्चात् प्रगतिवादी कवियों ने वक्रोक्तिवाद का प्रयोगात्मक तथा सैद्धान्तिक दोनों रूपों में बहिष्कार कर दिया। छायावाद के अन्य तत्त्वों के साथ वक्रता तथा उक्ति वैचित्र्य का भी निष्कासन हुआ। ये कवि सीखी-सादी खरी बात कहने के पक्ष में अधिक रहे। विना अलंकार तथा वक्रता के बात को यथार्थ तथा प्रकट रूप में कहना इनका ध्येय था। स्वयं पन्त जी कहते हैं —

“तुम बहन कर सको जन मन में मेरे विचार।

वाणी मेरी व्या तुम्हें चाहिए अलंकार ॥”

वक्रता-विलास को प्रगतिवादियों ने पूजावादी साहित्य का तत्त्व माना, क्योंकि उनके विचार से यह मस्तिष्क की विलासिता के अतिरिक्त स्वस्थ अभिव्यक्ति नहीं है।

प्रगतिवाद के पश्चात्, जो काव्य का स्वरूप प्रयोगवाद के नाम से दिखाई पड़ा वह विभिन्न आधुनिक प्रयोगों को लेकर काव्य के स्वरूप को सवारने लगा। प्रयोग नाम से काव्य के एक विशिष्ट लक्ष्य का पता चलता है। प्रयोगवाद काव्य का एक विशिष्ट मार्ग हो सकता है, कोई लक्ष्य नहीं। यह काव्य के किसी आन्तरिक तत्त्व का विवेचन नहीं करता, केवल उसकी वस्तु तथा कला के रूप को अधिक चमत्कृत तथा नवीन प्रयोगों से पूर्ण करना चाहता है। इस पर प्रभाववाद प्रतीकवाद विम्बवाद, अभिव्यजनावाद आदि अतिवादों का प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा है। इसमें वक्रता का भी विशेष प्रयोग है। अज्ञेय आदि प्रयोगवादी कवियों ने कुन्तक की वक्रता को ज्यों का त्यों काव्य का साधन न बनाकर पाश्चात्य कलावादी विभिन्न प्रयोग जैसे प्रतीक, लाक्षणिकता, प्रभाव, विम्ब तथा घनता आदि को अपनाया है। इन कवियों की सबसे बड़ी समस्या शब्दों में साधारण अर्थों से बड़े अर्थ भर कर उन्हें पाठकों के मन में उतारने की है। वे अपनी उलझी हुई सवेदनाओं को किस प्रकार पाठकों तक अक्षुण्ण पहुँचाएँ यही उनकी सबसे बड़ी समस्या है। इस सम्बन्ध में अज्ञेय ने “तार मत्तक” में लिखा है “भाषा को अपर्याप्त पाकर विराम सकेतो से, अको और सीधी तिरछी लकीरो से, छोटे-बड़े टाइप से, सीधे या उल्टे अक्षरो से, लोगों और स्थानों के नामों से, अघूरे वाक्यों से, सभी प्रकार के इतर साधनों से कवि उद्योग करने लगा कि अपनी उलझी हुई सवेदना की सृष्टि को पाठकों तक अक्षुण्ण पहुँचा सके।”^२ इस प्रकार अभिव्यक्ति के विभिन्न प्रयोग किए गए तथा अज्ञेय जी के शब्दों में भाषा की क्रमशः सङ्कुचित होती हुई सार्थकता की केंचुल फाड़कर उसमें नए, अधिक व्यापक तथा सारगर्भित अर्थ भरने के प्रयत्न किए गए। पर इसके लिए उस उक्ति-वैचित्र्य, चमत्कार, भगी-भणिति या वक्रता का ज्यों का

१ ‘सिद्धान्त और अध्ययन’ प्रथम संस्करण (सं० २००३) गुलाबराय, पृ० १६६।

२ तार मत्तक (सन् १९४२), पृ० ७५।

त्यो आधार नहीं लिया गया, जो वक्रोक्तिवाद का आधार है। इन सीधी तिरछी लकीरो, छोटे-बड़े टाइपो, अधूरे वाक्यों, सीधे या उल्टे अक्षरों में उक्ति-वैचित्र्य या चमत्कार का अभाव तो नहीं है, पर इसका निश्चित रूप में सम्बन्ध अर्थ अथवा वस्तु-तत्त्व से नहीं हो सका है। स्वयं अज्ञेय लिखते हैं कि इस प्रकार की अभिव्यक्ति से 'पूरी सफलता उसे नहीं मिली, जहाँ वह पाठक के विचार-संयोजक सूत्रों को नहीं छू सका, वहाँ उसे पागल प्रलापी समझा गया या अर्थ का अनर्थ पा लिया गया।'^१

प्रयोगवादी कवियों का लक्ष्य वक्रता अथवा उक्ति वैचित्र्य का प्रदर्शन नहीं था, अर्थ की पूर्ण अभिव्यक्ति करना था। वे इसी के लिए प्रयत्नशील रहे। इसलिए इन्होंने चमत्कार या वक्र-उक्ति को जहाँ अपनाया है, वहाँ अर्थ की गहरी तथा पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए ही अपनाया है, वक्रता प्रदर्शन के लिए नहीं। इस प्रकार वे वक्रोक्ति को काव्यानन्द अथवा अभिव्यक्ति का साधन मात्र मानते हैं। सीधी-सादी वार्त्ता अथवा सामान्य भाषा को तो वे काव्य के अनुपयुक्त मानते ही हैं किन्तु काव्य की परम्परागत सामान्य-भाषा को भी नए भावों के प्रकाशन के लिए अनुपयुक्त समझते हैं।

उपयुक्त विवेचन का सार यह है कि महावीर प्रसाद द्विवेदी नीतिवादी होने पर भी काव्य में नीति अथवा उपदेश को आह्लाद के माध्यम से ही प्रदान करने के पक्ष में है। वे नीति तथा शिक्षा को काव्य का उद्देश्य मानकर भी वक्रता अथवा काव्य-चमत्कार के द्वारा ही उसकी पूर्ति समुचित मानते हैं। वे वक्रता को काव्य की आत्मा न मानकर भी उसको काव्य का एक महत्वपूर्ण अंग मानते हैं, जो उनके विचार से काव्य-विषय तथा भाषा से भी श्रेष्ठ है। किन्तु व्यावहारिक रूप में स्वयं उनकी कविता तथा उनके युग की कविता में वक्रोक्ति अथवा चमत्कार के प्रदर्शन की अपेक्षा कोरी अभिधात्मक तथा इतिवृत्तात्मक उक्तियों का प्राबल्य रहा है।

पद्मसिंह शर्मा रसध्वनिवादी होकर भी काव्य में अतिशयोक्ति तथा वक्रोक्ति का विशेष महत्व मानते हैं। उनके विचार से अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति रस की खान तथा कविता की जान है। रत्नाकरजी भी रसवादी हैं, किन्तु वक्रोक्ति को रमणीयार्थ का उत्कर्षक-तत्त्व स्वीकार करते हैं। रीति, गुण, अलंकार आदि से उन्होंने वक्रोक्ति को काव्य में विशेष महत्व दिया है, यद्यपि काव्य के निर्माण में उन सबका भी सम्मिलित प्रभाव है। उनके विचार से वक्रोक्ति-हीन वाक्य लौकिक हर्ष तथा विपाद का द्योतक तथा अर्थ-बोध मात्र कराने वाला है और वक्रोक्तिपूर्ण वाक्य जिसका आधार कवि का वर्णन-कौशल अथवा कवि-व्यापार-वक्रता है, अलौकिक आनन्द देने वाला है।

शुक्लजी की चमत्कार की परिभाषा के अन्तर्गत वर्ण-विन्यास की विवेकता, शब्दों की क्रीडा, वाक्य की वक्रता या वचनभंगी तथा अप्रस्तुत वस्तुओं का अद्भुतत्व इत्यादि बातें आती हैं। इस प्रकार उन्होंने कुन्तक की वक्रोक्ति के प्रायः सभी भेदों को इसके अन्तर्गत मान लिया है। वे उस वक्रता, चमत्कार या उक्ति-वैचित्र्य को काव्योचित समझते हैं, जो काव्य की प्रभावोत्पादकता तथा धार्मिकता बढ़ाकर काव्य की उक्ति की ओर पाठक को आकर्षित करे, जो भाव या अनुभूति से प्रेरित हो तथा भाव की अनुभूति को तीव्र करे, जो केवल मनोरंजन प्रदान करने वाली तथा अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के श्रेय या निपुणता के विचार में ही प्रवृत्त करने वाली न हो तथा किसी भाव की व्यञ्जना भी करती हो। वे केवल उक्ति को काव्य नहीं मानते। उनके विचार से वही उक्ति काव्य है, जिसमें रमणीयता, भाव की प्रेरणा तथा भावों को जाग्रत करने की शक्ति हो। वे वक्रोक्ति को काव्य में प्रयोजनीय मानते हैं। उसका लक्ष्य भावना को सजीव तथा गोचर रूप देना तथा भाव की स्वच्छन्द अभिव्यक्ति करना है। पर वे उसे काव्य का अनिवार्य तत्व नहीं मानते। वह काव्य का नित्य स्वरूप नहीं है, उसका अतिरिक्त गुण है। उसके बिना भी सुन्दर काव्य लिखा जाता है।

कुन्तक से उनका यह भेद है कि कुन्तक काव्य में वक्रता की स्थिति अनिवार्य मानते हैं। शुक्लजी उसे उसका नित्य स्वरूप नहीं मानते। कुन्तक के 'सालकारस्य काव्यता' के विपरीत वे धार्मिक भाव-स्पर्श तथा चमत्कारहीन वाक्य में भी काव्य मान लेते हैं, यद्यपि उनकी यह धारणा अधिक युक्तिसंगत नहीं है।

क्रोचे से उनका यह मतभेद है कि वे उसके द्वारा निरूपित उक्ति के अनूठे स्वरूप को ही काव्य नहीं मानते। उनके मत से भाव से सम्बद्ध, व्यञ्जनापूर्ण तथा प्रयोजनीय उक्ति ही काव्य है। उन्होंने विलायती वक्रोक्तिवाद (अभिव्यजनावाद) तथा कुन्तक के वक्रोक्तिवाद को एक ही समान मान लिया है। इन दोनों में उन्होंने वस्तु-तत्त्व की उपेक्षा करके बाह्य चमत्कार का प्राधान्य माना है। उनका यह विचार भी मान्य नहीं है, क्योंकि कुन्तक ने वस्तु-वक्रता के अन्तर्गत वस्तु-तत्त्व को ग्रहण किया है तथा क्रोचे की अभिव्यञ्जना तो अनुभूति से अभिन्न है।^१ इस प्रकार उनकी आन्तरिक तथा बाह्य-अभिव्यञ्जना में वस्तु-तत्त्व का समावेश है। उनकी अभिव्यञ्जना ही वस्तु है। वह वस्तु अथवा ज्ञान (भाव) नहीं है। क्रोचे की वस्तु चाहे अल्प सवेदनजाल मात्र है पर वस्तु के बिना अभिव्यञ्जना तथा अभिव्यञ्जना के बिना वस्तु का अस्तित्व वे नहीं मानते। शुक्लजी कदाचित् क्रोचे के अभिव्यजनावाद की अपेक्षा उसके बाद प्रचलित अतिवादी स्वरूप वाले प्रभाववाद, बिम्बवाद, घनवाद (क्यूबिज्म) वक्रतावाद (प्रिसिपल आफ् आब्लीक आर्ट) तथा अतिवस्तुवाद (सररीयलिज्म) आदि के कला अथवा अभिव्यजनावादी दृष्टिकोण का ही विरोध करते हैं।

१ देखिए 'एस्थेटिक्स', पृ० ८।

छायावादी कवियों में से 'प्रसाद' जी ने छायावाद के मूल में 'वक्रोक्ति' का भी शास्त्रीय आधार प्रतिष्ठित किया है। उन्होंने कुन्तक का प्रमाण देकर छाया को वक्रोक्ति ही सिद्ध किया है। उनका विचार है कि कवि की प्रतिभा के प्रथम विलास के समय जो शब्द और अर्थ की वक्रता स्फुरित होती है, वही विच्छित्ति, कान्ति या छाया है। यह छाया अथवा शब्द तथा अर्थ की वक्रता लोकोत्तीर्ण है तथा सत्काव्य का आन्तरिक गुण है। यही काव्य का लावण्य है।

पन्तजी भी काव्य में अनेक प्रकार की वक्रता का अधिकाधिक समावेश चाहते हैं। वे कुन्तक के 'तत्त्व सालंकारस्य काव्यता' को स्वीकार करके अलंकारों को काव्य का स्वरूपविधायक धर्म मानते हैं। इस प्रकार वे शुक्लजी के मत को नहीं मानते, जो अलंकार तथा अलंकार्य का स्पष्ट अन्तर मानते हैं। पन्तजी ने नवीन काव्य में 'पर्याय-वक्रता' की विशेष आवश्यकता मानी है। उनकी पर्याय-वक्रता की व्याख्या कुन्तक की पर्याय-वक्रता में नवीनता का समावेश करती है। वे प्रत्येक शब्द का एक निजी संगीत (आत्मा) मानते हैं तथा उसके कौशलपूर्ण प्रयोग से ही इस वक्रता के सौन्दर्य की उत्पत्ति मानते हैं।

सुधांशुजी का विचार है कि कुन्तक का वक्रोक्ति-सिद्धान्त भामह के 'लोकाति-क्रान्त-गोचरता' तथा 'अतिशयोक्ति' के सिद्धान्तों का ही विकसित रूप है। उनकी वक्रोक्ति में लोकोत्तर वैचित्र्य का तद्विदाह्लाद से तादात्म्य किया गया है तथा वे 'रस-सिद्धान्त' को मानने के लिए बाध्य हो गए हैं। कुन्तक ने रस को वक्रोक्ति का एक अंग मान लिया है। वे रसवत् को भी अलंकार न मानकर अलंकार्य मानते हैं। उनकी प्रबन्ध-वक्रता में भी रस के लिए विशेष स्थान है। वक्रोक्ति में ध्वनि की अपेक्षा अलंकारों का भी महत्व अधिक है। वक्रोक्तिवाद में ध्वनि की बहुत सी बातें भी उधार ली गई हैं। वक्रोक्ति के कुछ भेद, ध्वनि के रूपान्तर मात्र हैं।

वे शुक्लजी के इस मत को नहीं मानते कि अभिव्यंजनावाद वक्रोक्तिवाद का विलायती रूप है तथा उसमें वस्तु की अपेक्षा चमत्कार तथा अभिव्यंजना का लक्ष्य रहता है। उनके विचार से दोनों वाद पृथक् हैं। अभिव्यंजनावाद की अपेक्षा वक्रोक्ति अलंकार की ओर विशेष तत्पर है। अभिव्यंजनावाद में वक्रोक्ति की अपेक्षा स्वभावोक्ति के लिए भी स्थान है। वे भी वाग्वैचित्र्य को काव्य के नित्य स्वरूप के अन्तर्गत नहीं मानते। उनके विचार से अभिव्यंजनावाद में अनुभूति, प्रभाव तथा वाग्वैचित्र्य तीन तत्त्व हैं, यद्यपि शुक्लजी ने उसके अन्तिम तत्त्व को ही उसमें महत्त्वपूर्ण समझकर उसकी आलोचना की है।

प्रगतिवादी कवियों ने वक्रोक्तिवाद का सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दोनों रूपों में बहिष्कार किया है। इनका लक्ष्य, बिना अलंकार तथा वक्रता के बात को प्रकृत

तथा यथार्थ रूप में कहना है। अभिव्यजना की अपेक्षा वे वस्तु की नवीनता में अधिक उत्तम हैं। प्रयोगवादी लेखक भी काव्य की उत्तमी संवेदनाओं को सामान्य उक्ति द्वारा अभिव्यक्त करने में असमर्थ पाते हैं, इसलिए उन्होंने जिन प्रयोगों (प्रतीकवाद, विम्बवाद, नाज़णिकता, प्रभाववाद, अभिव्यंजनावाद से सम्बन्ध रखने वाले, आदि) को अपनाया, उनमें प्रसिद्ध कथन की शैली से भिन्न विचित्र प्रकार की उक्तियाँ, शब्द अर्थ के असामान्य प्रयोग, कवि-कौशल-जन्य-चमत्कार आदि वक्रोक्ति के तत्त्व विद्यमान हैं, किन्तु उन्होंने इन सब को काव्य का ध्येय नहीं माना है। उनका लक्ष्य तो काव्य में अधिक-से-अधिक विस्तृत, व्यापक तथा पूर्ण अर्थ की अभिव्यक्ति करना है। यह अभिव्यक्ति निश्चय ही सीधी-सादी न होकर चमत्कारपूर्ण है।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर मेरे निष्कर्ष यह हैं :—

१ आधुनिक आलोचकों ने वक्रोक्ति को शब्दालंकार मानकर अनुप्रास के अन्तर्गत, उनके लक्षण तथा उदाहरण देने की प्रवृत्ति को छोड़कर व्यावहारिक तथा सैद्धान्तिक रूप में वक्रोक्ति को अधिक महत्त्व दिया है। छायावादी काव्य के अन्तर्गत वक्रोक्ति का व्यावहारिक रूप में विशेष उत्कर्ष दिखाई पड़ा है। वक्रोक्ति का सैद्धान्तिक-विवेचन भी रुढ़िगण लक्षण तथा उदाहरण देने की परम्परा को छोड़कर वैज्ञानिक अध्ययन, विवेचन तथा विश्लेषण के क्षेत्र में प्रविष्ट हुआ।

२ रामचन्द्र शुक्लजी के ग्रन्थद्वय के पूर्व सैद्धान्तिक रूप में भी वक्रोक्ति को रस अथवा काव्यगत रमणीयता का उत्कर्षक माना जाने लगा था। इतिवृत्तात्मक तथा नीतिवादी द्विवेदीकाल में भी वक्रता तथा चमत्कार का महत्त्व, काव्य के पूर्ण उत्कर्ष के लिए स्वीकार किया गया था। वक्रोक्ति को काव्य का प्राण-तत्त्व न मान कर भी इन लेखकों ने रस, छानि तथा काव्य की रमणीयता की वृद्धि के लिए वक्रोक्ति अथवा चमत्कार का विशेष महत्त्व माना था। रस्ताकरजी तो अन्य सम्प्रदायों की अपेक्षा काव्य के अलौकिक आनन्द के लिए वक्रोक्ति का अपेक्षाकृत अधिक महत्त्व मानते थे। उनका विचार था कि सामान्य वाक्य अर्थ-बोध मात्र कराने वाले हैं तथा वक्रोक्तिपूर्ण-वाक्य अलौकिक आनन्द की उत्पत्ति करते हैं। इस प्रकार काव्य में रमणीयता अथवा आनन्द को प्रधानता देकर वक्रोक्ति को उसका सहायक माना जाने लगा था।

३ रामचन्द्र शुक्लजी के समय में वक्रोक्ति का विवेचन केवल प्राचीन भारतीय आचार्यों के ही आधार पर नहीं रहा। पाश्चात्य आचार्यों से भी उनका तुलनात्मक अध्ययन होना आरम्भ हो गया। यद्यपि उस समय तक न तो कुन्तक की वक्रोक्ति का ही हिन्दी जगत् में पूर्ण अध्ययन हुआ था और न क्रोचे के अभिव्यजनावाद का। इसलिए शुक्लजी की धारणाओं में भी विशेष स्पष्टता नहीं आई है। कहीं-कहीं उनका विवेचन एकांगी ही रहा है, क्योंकि वे पूर्णतया न तो वक्रोक्ति-सम्प्रदाय की ही विधिप्रथाओं से परिचित हो पाए थे और न क्रोचे की से ही। शुक्लजी से

पूर्व, वास्तव में, वक्रोक्ति सिद्धान्त का गम्भीर विवेचन हिन्दी में एक प्रकार से हुआ ही नहीं। रीतिकालीन परम्परा के अनुसार वक्रोक्ति को या तो खुरदरे के विचारानुसार, शब्दालंकार मानकर वृत्त्यनुप्रास के अन्तर्गत, उसका परिचयात्मक विवरण दिया जाता रहा या सूक्त के अनुसार उसका अर्थालंकार के रूप में साधारण निरूपण होता रहा। उसे कभी काव्य के जीवित के रूप में तो अपनाया ही नहीं गया।

४. रामचन्द्र शुक्लजी के वक्रोक्ति-विवेचन में एक ओर तो कुन्तक के तथा दूसरी ओर कौचे के सिद्धान्तों से मतभेद प्रदर्शित किया गया है। इस प्रकार वक्रोक्ति के सिद्धान्तों को पहली बार नवीन चिन्तन की कसौटी पर परखना प्रारम्भ हुआ। शुक्लजी ने कुन्तक का दो बातों में विशेष विरोध किया। एक तो वे (कुन्तक) वक्रोक्ति को काव्य का जीवित मानकर काव्य में उसकी अनिवार्य स्थिति मानते हैं, हमारे उनकी वक्रोक्ति में वस्तु अथवा आत्म-तत्त्व की अवहेलना तथा काव्य के बाह्य पक्ष, चमत्कार, मनोरजन, अनूठेपन, कवि-व्यापार-कौशल आदि की प्रधानता है। इसके विपरीत शुक्लजी मार्मिक भाव-स्पर्श की शक्ति से पूर्ण तथा चमत्कार से हीन उक्ति को ही काव्य मानते हैं^१ तथा वक्रोक्ति को काव्य का नित्य स्वरूप नहीं मानते। उनके विचार से उसके बिना भी श्रेष्ठ काव्य रचा जा सकता है। वे काव्य में वक्रोक्ति अथवा चमत्कार का साधारणतया स्थान नहीं मानते, किन्तु यदि वह भाव-प्रेरित होकर या भावों को जाग्रत करने की शक्ति रख कर काव्य में मार्मिकता तथा प्रभावोत्पादकता बढ़ा सके तो वे उसे स्वीकार करते हैं। इस प्रकार वे अपने पूर्वकालीन आलोचकों की भाँति ही वक्रोक्ति को रस का उत्कर्षक स्वीकार करते हैं। केशव ने भी वक्रोक्ति को भावों द्वारा प्रेरित वक्रता ही माना है। उसे कवि-कर्म-कौशल के रूप में स्वीकार नहीं किया है।

५. रामचन्द्र शुक्लजी ने हिन्दी में फिर उनके सूत्र को पकड़ा है। उनकी यह धारणा मान्य नहीं है कि वक्रोक्ति के बिना भी सुन्दर काव्य रचा जा सकता है। स्वयं उनके कथन के आधार पर^२ हम यह पहले ही सिद्ध कर चुके हैं कि सत्काव्य में किसी न किसी अंश में वक्रोक्ति का निवास रहता है और वह काव्यानन्द का उत्कर्षक होता है। उनके इस विचार से भी हम सहमत नहीं हैं कि कुन्तक की वक्रोक्ति में वस्तु-पक्ष की अवहेलना है। वास्तव में उनकी वक्रोक्ति, शब्द तथा अर्थ दोनों की सजावट है। उनकी प्रबन्ध-वक्रता में वस्तु-पक्ष का महत्त्व स्पष्ट लक्षित है। वह सहृदयों का (रस से) रजन करने वाली भी है। इसी प्रकार शुक्लजी की अभिव्यजनावाद के सम्बन्ध में पहली धारणा यह है कि वह केवल वक्रोक्तिवाद का विलायती रूप है। वास्तव में इन दोनों वादों की अपनी विशिष्टताएँ तथा समताएँ तथा विषमताएँ हैं। इसलिए वे एक नहीं हो सकते। उनकी दूसरी धारणा यह है कि

१. 'चिन्तामणि', दूसरा भाग, पृ० २३२।

२. 'चिन्तामणि', पहला भाग (सन् १९३६), पृ० २३६।

क्रोचे उक्ति को ही काव्य मानते हैं चाहे उसमें वस्तु-तत्त्व हो या नहीं। उनकी यह धारणा भी मान्य नहीं है क्योंकि क्रोचे की अभिव्यक्ति तथा अनुभूति अभिन्न है। उनकी उक्ति ही सहजानुभूति का मूर्तरूप है। कदाचित् शुक्लजी का 'विलायती वक्रोक्तिवाद' में उन सभी कलावादी तथा अतिवादीवादों से तात्पर्य था, जिनका विरोध रिचार्ड्स ने अंग्रेजी में शुक्लजी से पूर्व किया था।

६ शुक्लजी ने वक्रोक्ति सम्बन्धी जिस विवेचन को वैज्ञानिक तथा गम्भीर विवेचन का मार्ग दिखाया था, वह उस पर और आगे बढ़ने लगा। प्रसादजी ने इस विवेचन में एक नवीनता का संचार किया। उन्होंने युग विशेष के महान् तथा समृद्ध काव्य के मूल में ही वक्रोक्ति का विशिष्ट स्थान निर्धारित किया तथा इस नवीन काव्य की विशेष समृद्धि का आधार, विशिष्ट रूप से वक्रोक्ति को मानकर, उसके महत्व को पूर्वकालीन लेखकों की अपेक्षा कहीं अधिक ऊँचा उठा दिया।

७ इसी प्रकार कुन्तक की पर्यायवक्रता में नवीनता का समावेश करके पन्तजी ने उसमें विकास की नवीन सम्भावनाओं को जन्म दिया।

८ मुधाशुजी ने भी कुन्तक की वक्रोक्ति में रस के समावेश का विवेचन करके उसके स्वरूप को शुक्लजी से अधिक स्पष्ट कर दिया। उन्होंने वक्रोक्ति के सम्बन्ध में एक नए प्रश्न पर विचार किया तथा वक्रोक्ति और ध्वनि-सिद्धान्त के तुलनात्मक विवेचन के आधार पर वक्रोक्ति में ध्वनि के आधार को स्पष्ट किया। किसी एक सम्प्रदाय का दूसरे से प्रौढ तुलनात्मक विवेचन का हिन्दी में यह पहला अवसर था।

९ प्रगतिवादियों ने वक्रोक्ति का विशेष महत्व नहीं माना। इसीलिए कम प्रतिभावान कवियों का काव्य अधिकांश में 'वार्त्ता' के स्तर तक उतर आया। प्रयोगवादियों के नवीन प्रयोगों में निश्चय ही वक्रता के लिए विशेष स्थान है, यद्यपि वे न तो काव्य में उसके स्थान का विवेचन करते हैं और न परम्परागत वक्रता तथा चमत्कार का प्रदर्शन करते हैं। उनमें नवीनवादों के प्रभाववश वक्रता की स्वीकृति अवश्य है, क्योंकि वे तो अर्थ को अधिक व्यापक, पूर्ण तथा विस्तृत बनाना चाहते हैं।

१० शुक्लजी की वक्रोक्ति सम्बन्धी मान्यताओं के विरोध में भी नवीन तथ्य प्रस्तुत होते रहे। पन्तजी ने शुक्लजी के विपरीत 'तस्य सालकारस्य वक्रता' को अपनाया तथा मुधाशुजी ने उनके विपरीत वक्रोक्ति तथा अभिव्यजनावाद की पृथक्ता का निर्देश किया।

११ इस प्रकार इन प्राधुनिक आलोचकों का वक्रोक्ति-सम्प्रदाय का विवेचन आलोच्य-काल में विशेषरूप से विस्तृत होता रहा। यह हिन्दी आलोचना की एक निजी विनिष्ठता है, क्योंकि संस्कृत आलोचना में भी वक्रोक्तिवाद कुन्तक के पश्चात् प्रायः सकुचित होते-होते शब्दालंकार मात्र ही रह गया था। भारतीय तथा पाश्चात्य, प्राचीन तथा नवीनवादों के आधार पर, इसका जो विशद विवेचन हुआ, वह आलोच्य-काल के पश्चात् भी गुलाबराय, बलदेव उपाध्याय, डा० नगेन्द्र आदि विद्वानों द्वारा प्रगति करता रहा।

काव्य के अन्तरंग का विवेचन करने वाले सम्प्रदाय

रस सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में रस सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में दीर्घकाल तक रस नाटक का ही विषय समझा जाता रहा। इसका व्यवस्थित रूप में काव्य से सम्बन्ध 'ध्वन्यालोक' के समय तक प्रतिपादित नहीं हुआ।^१ भामह, दण्डी, वामन तथा रुद्रट आदि आचार्यों ने रस के महत्त्व को किसी न किसी अंश में स्वीकार तो किया, किन्तु काव्यशास्त्र में प्रमुख रूप में रस का वर्णन एवं विवरण नाटक या रूपक के अन्तर्गत ही किया गया, काव्य के प्रसंग में नहीं।

रस-सिद्धान्त के आद्याचार्य भरत हैं, यद्यपि रस-सिद्धान्त भरत से भी पुरातन है। भरत के रस-सिद्धान्त का विरोध भामह के द्वारा हुआ, जो अलंकारों को रस की आत्मा मानते थे। उन्होंने रस का अन्तर्भाव रसवत्, प्रेयस और ऊर्जस्विन अलंकारों से किया।^२ दण्डी, उद्भट तथा रुद्रट आदि अलंकारवादियों ने काव्य में अलंकारों को ही सर्वोपरि स्थान दिया। दण्डी ने भामह से अधिक रस के महत्त्व को स्वीकार किया तथा अलंकार शब्द के अन्तर्गत गुण, रीति, रस आदि सबको सन्निहित माना। वामन ने दण्डी से भी अधिक रस को महत्त्व देकर उसे कान्ति गुण का मूल-तत्त्व माना (दीप्ति रसत्व कान्ति) उद्भट ने रस सम्बन्धी अलंकारों में समाहित का समावेश करके, उनकी वृद्धि की तथा भरत के आठ रसों में नवें शान्त रस की भी प्रतिष्ठा की।

रुद्रट पहले आचार्य थे, जिन्होंने रस को रूढ़क तक सीमित न मानकर इसका क्षेत्र काव्य को भी माना। वे रस के पूर्ण परिपाक के अभाव में काव्य को नीरस तथा निस्पन्द मानते हैं।^३ वे रस को अलंकार के भीतर रखने के विरोधी हैं तथा काव्य में रस की अनिवार्यता भी मानते हैं।^४ आनन्दवर्धन ने ध्वनि को काव्य की

१. देखिए हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोयीटिक्स, ले०—पी० वी० काणे, पृ० ३४१।

२. देखिए, सर आशुतोष मुकर्जी 'सिलवर जुबली वाल्यूम' तृतीय भाग में 'दी थ्योरी ऑफ़ रस इन संस्कृत पोयीटिक्स', पृ० २०६।

३. देखिए 'रुद्रट' 'काव्यालंकार', ५१।२१।

४. तस्मात्तत्कर्तव्यं यत्नेन महीयसा रसयुक्तम् 'काव्यालंकार' ले०—रुद्रट १२।२

आत्मा मानते हुए भी रस को काव्य के प्रेरक तथा सार रूप में स्वीकार किया है।^१ उन्होंने ध्वनि को काव्य की आत्मा तथा उसके उत्तम रूप की रसध्वनि माना है। अभिनव-गुप्त ने सबसे पहले रस की मनोवैज्ञानिक व्याख्या की तथा रस-ध्वनि को सर्वोपरि महत्ता देकर रस की श्रेष्ठता बताई। उन्होंने शान्त-रस में अन्य रसों का समाहार करके उसे महत्ता दी।

भोज राज ने रस को ध्वनि, वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति आदि सभी से महत्त्वपूर्ण माना है।^२ उन्होंने अन्य रसों का पृथक् अस्तित्व न मानकर केवल एक शृंगार की ही रीति मानी है। वे रस, शृंगार, अभिमान अथवा अहंकार को एक मानते हैं।^३ भोज के पश्चात् मम्मट तथा विश्वनाथ ने रस के विकास तथा स्पष्टीकरण में विशेष योग दिया है। विश्वनाथ ने रस को काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित करके अद्भुत रस को अन्य रसों में प्रमुख माना है तथा अन्य रसों में उसी के विभिन्न रूप को स्वीकार किया है। पंडितराज ने रमणीयार्थ को काव्य मानकर रमणीयार्थ अर्थ में रस को ही महत्त्व दिया है। उनका विचार है कि रस निजस्वरूपानन्द है जो चित्त के भग्नावरण रूप होने पर प्रगट होता है। यह भग्नावरणत्व विभावादि से पूर्ण होता है।^४

इस प्रकार सस्कृत साहित्य में अलाकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि सिद्धान्तों के प्रतिपादित होने पर भी रस का महत्त्व धीरे-धीरे बढ़ता ही गया। ध्वनि-सिद्धान्त के समन्वयात्मक होने के कारण, उसमें भी रस-ध्वनि के रूप में रस की महत्ता स्वीकार की गई। सस्कृत में अन्य सभी सम्प्रदायों से रस-सम्प्रदाय का विकास अधिक विस्तृत रूप में हुआ।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में रस-सम्प्रदाय का विकास

हिन्दी काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत रस-सम्प्रदाय का विकास अलाकार-सम्प्रदाय की अपेक्षा कम हुआ है। हिन्दी काव्य-शास्त्र के प्रारम्भिक आचार्यों में प्रायः सभी रस के महत्त्व के मानने वाले हैं। इस काल में रस का विवेचन दो प्रकार के ग्रन्थों में हुआ है, एक तो वे, जिनमें उसका स्वतन्त्र विवेचन किया गया है तथा दूसरे वे जिनमें ध्वनि के वर्णन के साथ-साथ रस का भी विवेचन किया गया है। ध्वनि का वर्णन करने वाले ग्रन्थों में भी बहुत से आचार्यों ने ध्वनि का संक्षेप में वर्णन करके रस का

१ काव्यस्यात्मा स एवार्थस्तथा चादिकवेः पुरा।

क्रीदद्वन्द्वविद्योगोत्थ. शोक श्लोकत्वमागतः ॥ ध्वन्यालोक १।५।

२ वक्रोक्तिश्च रसोक्तिश्च स्वभावोक्तिश्च वाङ्मयम्।

सर्वानु गाहिणी तासु रसोक्ति प्रति-जानते ॥ सरस्वती कण्ठाभरण

५।८।

३ देखिए 'भोज्म शृंगार प्रकाश'—ले० डा० राघवन्, पृ० ८२।

४ देखिए 'रसगगाधर' प्रथमानन, नागेन भट्ट की टीका, पृ० ५५।

ही विस्तार से वर्णन किया है। रस का स्वतंत्र वर्णन करने वाले ग्रन्थों के विषय प्रायः रस के लक्षण-उदाहरण, रस के भेद तथा नायक-नायिका के भेद आदि विषयों के वर्णन रहे हैं।

हिन्दी काव्य-शास्त्र के प्रारम्भिक आचार्यों के ग्रन्थों में सैद्धान्तिक विवेचन की अपेक्षा काव्य का ही अधिक महत्त्व रहा है। इनमें मौलिक चिन्तन का प्रायः अभाव ही है। कहीं-कहीं केवल लक्षणों तथा उदाहरणों में ही कर्तव्य की इतिथी समझ ली गई है। किन्तु कुछ आचार्यों ने जिनमें केशव, देव, महाराज रामसिंह आदि का नाम उल्लेखनीय है, भावों, रसों तथा रस-भेदों के सम्बन्ध में मौलिक विवेचन का परिचय दिया है। केशव ने वचन, मुख और नेत्रों के मार्ग से मन की बात प्रकट होने को भाव माना है। वे विभाव उन्हें कहते हैं, जिनसे अनायास ही रस प्रकट होते हैं। देव ने रस के लौकिक तथा अलौकिक दो भेद माने हैं। अलौकिक रस तीन प्रकार का है, स्वापनिक, मानोरय तथा आपनायक, और लौकिक रस ६ प्रकार के है। इन्होंने शान्त रस के भी चार भेद किए हैं, प्रेम भक्ति, शुद्ध भक्ति, शुद्ध प्रेम तथा शुद्ध शान्त। इसी प्रकार इन्होंने हास्य के भी उत्तम, मध्यम तथा अधम नामक तीन भेद किए हैं। इनके शान्त के वर्गीकरण में शान्त, वात्सल्य, दाम्य और माधुर्य भेदों के साथ भवित रस के बीजाक्षर भी प्राप्त होते हैं।

आलोच्य-काल से पूर्व के आचार्यों ने अपने आधार स्वरूप, नाट्य-शास्त्र, रस मञ्जरी, रस तरंगिणी, शृंगार-प्रकाश, साहित्य-दर्पण आदि ग्रन्थों को ग्रहण किया है। इन्होंने भोजराज की परम्परा में शृंगार के रस-राजत्व को स्वीकार करके, अन्य रसों को गौण रूप प्रदान किया है। देव का विचार है कि शृंगार आकाश के समान है, जिसमें अन्य रस पक्षियों के समान उड़-उड़ कर भी उसका अन्त नहीं पाते। शृंगार रस के सर्वांगपरि मानने के कारण इस काल को शृंगार-काल कहना कुछ अनुचित न होगा। शृंगार-रस के विस्तृत विवेचन के अतिरिक्त नायक-नायिका-भेद का वर्णन इनकी दूसरी प्रमुख विशेषता है। इनके द्वारा नायिका की सखियों की भाँति नायक के भी महायक, नर्म नचिव आदि अनेक भेदों की कल्पना हुई।

आलोच्य-काल के पूर्व के इन आचार्यों ने रसों के विभिन्न प्रकारों की भी कल्पना की है। इन क्षेत्र में देव, रामसिंह आदि आचार्य प्रमुख हैं। इन्होंने भावों, स्थायी

१ देखिए 'रसिक प्रिया', छठा प्र०।

२ देखिए वही, छठा प्र०।

३ भूलि कृत नीरस मुकवि, मकल मूल शृंगार।

तेहि उछाह निरवेद लै, वीर सात संचार ॥ 'भवानी विलास'। १।६

४. निर्मल म्याम सिंगार हरि देव अकास अनन्त।

उड़ि-उड़ि मग ज्यो और रस बिबस न पावत अत ॥ वही, पृ० ८६०।

भावो तथा सचारो भावो की विभिन्न परिभाषाएँ दी हैं, जो इनकी मौलिक चिन्तन-शक्ति की द्योतक हैं। देव ने स्थायी, विभाव, अनुभाव, सात्त्विक, सचारो और हाव नामक ६ भाव माने हैं। केशव ने भाव के पाच ही भेद माने हैं। इस प्रकार भरत के चार भावों में केशव ने तो सात्त्विक तथा देव ने 'हाव' जोड़कर सख्या में वृद्धि की है। अन्य आचार्यों ने इन्हे भाव के अन्तर्गत न मानकर अनुभाव ही माना है। इनके द्वारा शृंगार, शान्त, हास्य, करुण आदि रसों के अवान्तर भेदों का भी मौलिक वर्णन किया गया है। देव का संसार की समस्त वस्तुओं का काम द्वारा प्रेरित होने का वर्णन आधुनिक काल के पाश्चात्य मनीषी फ्रायड के सिद्धान्त के समान है, जिसका रस के अन्तर्गत उन्होंने मनोवैज्ञानिक निरूपण किया है। वे युक्ति, भुक्ति तथा मुक्ति का मूल प्रेरक 'काम' को ही मानते हैं। काम के बिना पूर्ण हुए परम पद भी क्षुद्र है।^१ इनका यह काम का भाव वासना का द्योतक नहीं है, वरन् प्रेम का पर्याय है।^२ इन आचार्यों ने वात्सल्य, भक्ति, कार्पण्य आदि का भी रस के रूप में विवेचन किया है। इन्होंने प्रायः इन्हें पृथक् रस के रूप में स्वीकार नहीं किया।

आलोच्य-काल से पूर्व के काल में महाराज रामसिंह ने अपने ग्रन्थ 'रस निवास' में रस-सिद्धान्त के सम्बन्ध में कई मौलिक उद्भावनाएँ करके रस सम्प्रदाय को समृद्ध बनाया है। उन्होंने मनोविकारों तथा भावों के अन्तर को स्पष्ट किया,^३ हास्य के स्थायी भाव हसता के दो भेद, स्वनिष्ठ तथा परनिष्ठ की मनोवैज्ञानिक उद्भावना की और इनमें से प्रत्येक के ६ भेद हिन्दी की शब्दावली में किए, जैसे मुसुकानि, हसनी, विहसनी, उपहसिनी अतिहसनि। उन्होंने इन सब के लक्षण देकर इनकी पारस्परिक श्रेष्ठता भी बताई। इसके अतिरिक्त संस्कृत साहित्य-शास्त्र द्वारा प्रतिपादित रसों में एक अन्य रस 'माया रस' की कल्पना भी इनकी मौलिक सूझ की द्योतक है। यद्यपि यह रस परवर्ती आचार्यों द्वारा मान्य नहीं हुआ, फिर भी हम सम्प्रदाय की हिन्दी में होने वाली नवीन चेतना का तो यह द्योतक है ही। प्रत्येक इन्द्रिय के आठ-आठ सान्त्विक भाव मानना भी इनकी नवीनता है। इनकी सबसे महत्त्वपूर्ण सूझ 'ध्वनि सिद्धान्त' के समान 'रस-सिद्धान्त' की कल्पना है। इन्होंने ध्वनि,

१ युक्ति सराही मुक्ति हित, भुक्ति मुक्ति को धाम।

युक्ति भुक्ति श्री मुक्ति को, मूल सुकहिए काम ॥

बिना काम पूरन भये, लगे परम पद क्षुद्र।

रमनी राका समिमुखी, पूरे काम समुद्र ॥ रसविलास, पृ० १ (स १६००)

प्र० काशी

२ तब ही ली शृंगार रनु जब लग दम्पति प्रेम। 'प्रेम चन्द्रिका' प्रथम प्रकाश

दो० १६।

३ रस अनुकूल विकास भाव कहि, होई आन विधि सो विकार लहि।

रस निवास (उद्धृत हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास से—ले० डॉ० भगीरथ मिश्र,
(सम्बत् २००५), पृ० १६१)

गुणीभूतव्यंग्य और अव्यंग्य काव्य की भाँति रस के अनुसार काव्य की तीन कोटियाँ अभिमुख, विमुख तथा परमुख मानी हैं। जिस काव्य में रस का पूर्ण अभाव है वह विमुख है, जहाँ रस के स्थान पर अलंकार, गुण, रीति, भाव आदि की प्रधानता रहती है वह परमुख है तथा अभिमुख में केवल रस प्रधान होता है। रस सिद्धान्त के आधार पर इनका यह विवेचन इनकी मौलिक सूक्ष्म तथा व्यापक कल्पना का परिणाम है।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में रस का विवेचन केवल परम्परागत रूप ही में नहीं हुआ। उसकी निजी विशिष्टताएँ भी कहीं-कहीं परिलक्षित हुईं। इस काल में ध्वनि-सम्प्रदायों की अपेक्षा रस का विवेचन निश्चय ही अधिक हुआ है। हिन्दी प्राचार्यों ने अन्य सम्प्रदायों की अपेक्षा रस तथा अलंकार सम्प्रदायों को ही अधिक मान्यता दी। रस की प्रधानता मानने वालों ने रस के विभिन्न अंगों के लक्षण तथा वर्गीकरण की ओर अधिक ध्यान दिया। उन्होंने माधुरसीकरण आदि की मनो-वैज्ञानिक व्याख्या अथवा खडन-मडन की प्रणाली अधिक नहीं अपनाई और रस की महत्ता, नाटक तथा काव्य दोनों ही में मानी। भक्ति के सम्प्रदायों ने भी रस के सम्प्रदाय में भक्ति सम्बन्धी रसों का योग देकर धर्म के क्षेत्र में भी, इसका विकास किया। गौटीय वैष्णवों ने आन्त, हान्य या प्रीति, मथ्य या प्रेम, वात्सल्य और माधुर्य नामक पाँच रस माने तथा रूप गोस्वामी ने 'उज्ज्वल नीलमणि' में उज्ज्वल या मधुर रस को, जिसे वह भक्ति-रस भी कहते हैं (मधुराख्यो भक्तिरस, उज्ज्वल नीलमणि १-३) परम महत्त्व दिया है।'

आलोच्य-काल में रस सम्प्रदाय का विकास

अन्य सम्प्रदायों के विकास की भाँति आलोच्य-काल में रस-सिद्धान्त के विकास में योग देने वाले भी दो प्रकार के लेखक हुए, एक वे जिन्होंने परम्परागत धर्मी को अपना कर प्राचीन प्राचार्यों के रस सम्बन्धी विवेचन का ही परिचयात्मक विवरण मात्र दिया तथा दूसरे वे आलोचक, जिन्होंने साहित्य-शास्त्र की पाश्चात्य तथा पौरस्त्य विचारधाराओं के समन्वित रूप में रस के सिद्धान्त का विवेचन किया। उन लेखकों ने मनोविज्ञान, शरीर विज्ञान, काव्य के विभिन्न वाशे तथा सिद्धान्तों के आधार पर रस का अध्ययन किया है तथा रस के सिद्धान्त का हिन्दी में अभूतपूर्व विवेचन किया है। संस्कृत काल के पश्चात् जैसा रस का प्रौढ़ विवेचन इन आधुनिक आलोचकों ने किया, वैसा इससे पूर्व नहीं हुआ था। इनके द्वारा रस के क्षेत्र का निरीक्षण तथा परीक्षण संस्कृत के प्राचार्यों से भी कुछ हदों में अधिक ही हुआ। काव्य, नाटक तथा साहित्य के अन्य रूपों को आधार बनाकर भी रस का विवेचन किया गया। फिर भी इस काल में अलंकार-सम्प्रदाय के विवेचन की अपेक्षा रस का विवेचन अधिक विस्तृत नहीं है। यह रीति, गुण, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि

१ देखिए 'सुर साहित्य' हजारी प्रसाद द्विवेदी (म० १९६३), पृ० ८४।

सम्प्रदायो से निश्चय ही बढ़ा-चढ़ा है। इस काल के प्रमुख आधुनिक आलोचक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दर दास, जयशंकर प्रसाद, नन्द दुलारे वाजपेयी, प्रेमचन्द, डा० भगवानदास, 'सुवागु' आदि हैं।

रीतिकालीन विचार परम्परा तथा जैली का निर्वाह करने वाले लेखक दो प्रकार के हैं, एक तो पूर्णतया रीति की परम्परा का पालन करने वाले जैसे कविराजा मुरारीदास, भानु कवि, महाराजा प्रताप नारायण सिंह, बाबू राम वित्थरिया तथा भगवान दीन और दूसरे वे जिन पर पाञ्चात्य साहित्य शास्त्र का प्रभाव या तो पडा ही नहीं है या केवल प्रारम्भिक अवस्था में है। इन रीतिकारों के रस-विवेचन के ग्रन्थ दो प्रकार के हैं, एक तो वे जिनमें अन्य काव्यांगों के विवेचन के साथ-साथ रस का भी परम्परागत विवेचन हुआ है तथा दूसरे वे जो केवल रस के ही ग्रन्थ हैं। रस के ग्रन्थों में प्रसिद्ध 'नव-रस', 'रस-कलश', 'रस मजरी' आदि हैं। इनका विवेचन रीति-परम्परा के अन्तर्गत होने पर भी कुछ नवीनता लिए हुए है। इनमें प्रायः प्राचीनता तथा नवीनता का मिश्रण मिलता है। प्राचीनता तथा नवीनता का मिश्रण अपनाने वाले लेखक अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध', कन्हैया लाल पोद्दार, गुलाब राय आदि हैं। इस प्रकार आलोच्य-काल के लेखकों के दो वर्ग हैं, एक तो आधुनिक रीतिकार तथा दूसरे आधुनिक आलोचक। प्रमुख आधुनिक रीतिकारों तथा आलोचकों का रस विवेचन इस प्रकार है :—

आधुनिक रीतिकार

लछिराम जी

लछिराम जी ने 'रावणेश्वर कल्पतरु' में काव्य के अन्य अंगों के विवेचन के साथ-साथ रस का भी वर्णन किया है। उन्होंने भरत के अनुसार अपना रस का लक्षण दिया है। वे भाव को रस का मूल मानते हैं। वे भाव की यह परिभाषा देते हैं कि 'ये चित्त के स्वभाव को रस की अनुकूल अवस्था में बदल देते हैं।' उनके विचार से भाव दो प्रकार के हैं, प्रथम, स्थायी भाव, जो अपने ही रस में लीन रहते हैं तथा द्वितीय संचारी भाव, जो सभी रसों में संचारित होते हैं। स्थायी भाव भी दो प्रकार के हैं, सांगीरिक, जो सात्त्विक भाव है तथा मानसिक जो ३३ हैं तथा अन्य आचार्यों द्वारा भी माने गए हैं। इस प्रकार उन्होंने नौ स्थायी भावों के अतिरिक्त आठ तन संचारी तथा ३३ मन-संचारी भाव माने हैं, जबकि अन्य आचार्य स्थायी संचारी, विभाव तथा अनुभाव, सभी को भावों के भेद मानते हैं, लछिरामजी केवल दो ही भाव, स्थायी तथा संचारी मानते हैं तथा विभावों को केवल भावों के कारण एवं अनुभावों को स्थायी भावों को प्रकट करने वाले व्यापार मानते हैं। उन्होंने सात्त्विक भावों को भी संचारी भावों का भेद माना है, जब कि प्राचीन आचार्य उन्हें अनुभाव मानते हैं।

१. देखिए 'रावणेश्वर कल्पतरु' (सन् १८६२), पृ० ८८ दोहा ६।

उन्होंने भरत के आठ रसों के स्थान पर नौ रस माने हैं तथा शृंगार रस के वर्णन के अन्तर्गत रति में बाल-विषयक रति तथा वन्धु-विषयक रति का भी वर्णन करके उन्हें भावों के अन्तर्गत स्थान दिया है। इस प्रकार उनका रस-विवेचन परम्परागत न होकर उनके स्वतन्त्र-चिन्तन का फल है।

महाराज प्रताप नारायण सिंह

महाराज साहब ने रस कुसुमान्तर' में रस के अंग-प्रत्यंग का सुन्दर तथा मोदाहरण विवेचन किया है। इस गल्प को पन्द्रह कुसुमों में विभक्त करके, इसमें स्थायी भाव संचारी भाव, अनुभाव हाव विभाव, शृंगार रस, वियोग शृंगार की दस दशावस्थाएँ, शृंगार के अतिरिक्त अन्य रसों के उदाहरण आदि विषयों का परम्परागत रूप में वर्णन किया गया है। श्रुतुओं तथा उद्दीपन-सामग्री का वर्णन विभाव के वर्णन के अन्तर्गत परम्परागत रूप में हुआ है। इस गल्प के लक्षण गद्य में दिए गए हैं तथा प्राचीन रीतिकारों के उदाहरण सहृदयता के साथ चुन कर दिए गए हैं। चित्रों द्वारा भावों संचारियों तथा अनुभावों का स्पष्टीकरण इस गल्प की एक विशेषता है।

जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'

भानुजी ने अपने विशाल ग्रन्थ 'काव्य-प्रभाकर' के चतुर्थ मयूख में उद्दीपन विभाव का मोदाहरण वर्णन किया है। इसके अन्तर्गत शृंगार रस की उद्दीपक सामग्री वन, उपवन श्रुतु, सखा सखी, चन्द्र, चन्द्रिका इत्यादि के वर्णन के साथ-साथ नल-शिख वर्णन भी सम्मिलित कर लिया है। उन्होंने अन्य आचार्यों के विपरीत नल-शिख वर्णन पृथक् उचित नहीं समझा है। उनके मत से नल-शिख शृंगार रस के उद्दीपन के अनेक कारणों में एक प्रधान कारण है, इसलिए इसका वर्णन उक्त रस के अन्तर्गत ही होना चाहिए। इन लक्षणों के स्पष्टीकरण के लिए दिए हुए उदाहरण बहुत उपयुक्त तथा सरल हैं। 'पंचम मयूख' में सात्विक, कायिक तथा मानसिक अनुभावों के भेदानुभेदों का वर्णन सामान्य तथा सरल रूप में हुआ है। पाठ मयूख में ३३ संचारियों का तथा सप्तम में ६ स्थायी भावों का परम्परागत रूप में वर्णन है। अष्टम मयूख में रसों के लक्षण तथा उदाहरण हैं। इनके रस वर्णन में कोई विशेष नवीनता नहीं है।

अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध'

उपाध्यायजी ने सं० १९८८ में रस-निरूपण करने वाले ग्रन्थों की प्राचीन परम्परा में ही अपना महत्वपूर्ण ग्रन्थ 'रस कलश' प्रकाशित कराया। आधुनिक युग में अनकार ग्रन्थों की प्रचुरता के कारण रस पर कम ग्रन्थ लिखे गए। इनके इस ग्रन्थ का उद्देश्य स्वयं लेखक के शब्दों में यह है कि 'आज तक जितने रस-ग्रन्थ बने हैं उनमें शृंगार रस का ही अन्यथा विस्तार है और रसों का वर्णन नाम मात्र है।

उसके अतिरिक्त सचारी भावों के उदाहरण भी प्रायः शृंगार रस के ही दिए गए हैं, ऐसा न करके अन्य विषयों के उदाहरण भी उनमें होने चाहिए थे। 'रस कलश' में उन सब बातों का आदर्श उपस्थित किया गया है और बतलाया गया है कि किस प्रकार अन्य रसों के वर्णन का विस्तार किया जा सकता है और कैसे जाति, देश, और समाज सशोधन सम्बन्धी विषयों को उनमें और सचारी भावों में स्थान दिया जा सकता है।^१ इसमें इनका उद्देश्य सामयिकता तथा देश-प्रेम का आधार लेकर रस-विवेचन करना है। इसमें शृंगार का विस्तृत वर्णन करके अन्य रसों का भी विवेचन किया गया है। शृंगार के सब अंगों का विवेचन (कुछ अत्यन्त अश्लील विषयों को छोड़कर) संयत भाषा में किया गया है।

'रस कलश' के प्रारम्भ में, भूमिका रूप में, २१६ पृष्ठों के एक लम्बे निबन्ध में रस का विवेचन मस्कृत के प्रसिद्ध ग्रन्थों 'साहित्य प्रकाश', 'साहित्य दर्पण', 'रस गंगाधर' तथा अग्निपुराण आदि के आधार पर किया गया है। विभिन्न आचार्यों के मतों के निर्देश के साथ-साथ रस की उत्पत्ति, रस का इतिहास, रसास्वादन के प्रकार, आनन्दानुभूति, विरोधी-रस, रस-दोष, रसाभास तथा शृंगार और वात्सल्य रसों पर विस्तृत विवेचन किया गया है। इस रस-विवेचन में कोई मौलिक तथ्य प्रस्तुत नहीं हुआ है पर विभिन्न आचार्यों के मतों का स्पष्टीकरण करके रस के प्रत्येक अंग तथा रस सम्बन्धी सभी समस्याओं की स्पष्ट तथा सरल व्याख्या की गई है। उपाध्यायजी का विचार है कि रस के साधनों में ध्वन्यात्मक और वर्णनात्मक शब्द, कण्ठस्वर, मधुरध्वनि, वचन-रचना, वेश-विन्यास, भाव-भंगी, कथन-शैली तथा अंग संचालन आदि हैं, क्योंकि हृदय काव्यों में ये साधन अविकाश रूप में प्रस्तुत होते हैं, इसलिए प्रायः इन्हीं के द्वारा साहित्यिक रस की भीमात्मा होती है।

रस की उत्पत्ति के सम्बन्ध में उपाध्यायजी भरत के सूत्र 'विभावानुभाव-व्यभिचारिसंयोगाद्रभिनिवृत्तिः' की काव्य-प्रकाशकार की टीका से सहमत हैं, "लोक में रति आदि स्थायी भावों के जो कारण, कार्य और सहकारी होते हैं, नाटक और काव्य में वे ही क्रमशः विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी कहलाते हैं। इन विन्यासों की सहायता से व्यक्त स्थायी भाव की रस सज्ञा होती है।"^२

साहित्य दर्पणकार की भांति उपाध्यायजी का विचार है कि रसास्वाद वागना से युक्त सन्त्य व्यक्तियों को ही होता है। वासना रहित पुरुष तो नाट्यशाला में काठ, पत्थर और दीवान के समान ही जड़ बने रहते हैं। सब दर्शकों के रति

१ 'रस कलश' वृ० न० (स० २००८), पृ० २।

२ नारणान्यथ कार्याणि महकारीणि यानि च।

रसादे स्थायिनो नोके तानि चेन्नादयकाव्ययो ॥ काव्य प्रकाश ४। २७।

विभावा अनुभावान्तन कथ्यन्ते व्यभिचारिणः।

अतः न तद्विभावार्थः स्थायी भावो रसः स्मृतः ४। २८ वही।

भाव को रसता क्यों नहीं प्राप्त होती ? इसका वह यह उत्तर देते हैं कि परमानन्द की प्राप्ति का अधिकारी, पूर्ण ज्ञान प्राप्त, उदात्त और भावुक हृदय ही होता है और केवल उसी के रति भाव को रसता प्राप्त होती है। साहित्य दर्पणकार की भांति वे यह भी मानते हैं कि जितने स्थायी भाव है, वे अनेक अवस्थाओं में संचारी ही रहते हैं, केवल विशेष अवस्था में ही उनको रसत्व प्राप्त होता है।^१

‘रस का इतिहास’ शीर्षक के अन्तर्गत आरोप, अनुमान, योग और अभिव्यक्तिवाद में से अभिव्यक्तिवाद को उन्होंने मान्यता दी है। उपाध्यायजी भी साहित्य दर्पणकार की भांति यह मानते हैं कि नाटको और काव्यों में करुण, वीर्य, और भयानक रसों में भी आनन्द की ही प्राप्ति होती है, दुःख की नहीं। वे रस की कोटियाँ मानते हैं तथा सब में उच्चकोटि के स्वरूप को अग्निपुराणकार साहित्य-दर्पणकार, तथा काव्य-प्रकाशकार के अनुसार ब्रह्मस्वाद मानते हैं।

परिद्धतराज जगन्नाथ के समान उपाध्यायजी का विचार है कि विभाव, अनुभाव और संचारी-भाव, तीनों के द्वारा ही रस की उत्पत्ति होती है, किसी एक के द्वारा नहीं। जहाँ इनमें से कोई एक या दो होते हैं वहाँ आशेष द्वारा शेष एक या दो का भी ग्रहण हो जाता है। रसों की कल्पना किस प्रकार हुई इस विषय में वे पहले चार, फिर आठ तथा फिर नव रसों के विकास के इतिहास का उल्लेख करके स्वयं भी सर्वसम्मत नव रसों को ही मानते हैं।^२

परस्पर विरोधी रसों की तालिका में वे रस-गगाधर से सहमत न होकर साहित्यदर्पणकार से सहमत हैं।^३ रस विरोध के परिहार में वे मम्मट के पात्रो नियमों को मान्यता देते हैं तथा स्वयं उदाहरणों से उनकी पुष्टि करते हैं। उन्होंने रस-दोषों का विवेचन पं० जगन्नाथ के समान ही रस के निरूपण के अन्तर्गत करना उचित समझा है। इस बात में वे मम्मट तथा विश्वनाथ से भिन्न हैं, जो रस दोषों का वर्णन कवितागत दोषों के साथ करते हैं। आनन्दवर्धन के मतानुसार रस के भग होने का प्रमुख कारण अनौचित्य मानते हैं। वे रस-भास के अस्तित्व को स्वीकार करते हुए कहते हैं कि यह आवश्यक नहीं है कि अनौचित्य से काव्य में रस का अभाव ही हो, इसके द्वारा तो केवल रस कलुषित हो सकता है। वे केवल उसी अनौचित्य को निन्दनीय मानते हैं, जो रस के प्रतिकूल हो। जहाँ अनौचित्य रस की पुष्टि करे अथवा जहाँ उसका उद्देश्य चरित्र-सुधार करना, बलक दूर करना या दोष को जानना ही हो, वहाँ वह वर्जित नहीं होता। उन्होंने उदाहरण सहित यह प्रमाणित भी किया है कि अनौचित्य कभी-कभी हास्य रस की पुष्टि भी करता है।^४

१ ‘रस कलश’ भूमिका (सं० २००८), पृ० १७।

२ वही, पृ० ४२।

३. वही, पृ० ४८।

४. देखिए ‘रस कलश’ (सं० २००८) पृ० ८६।

‘रस कलश’ में शृंगार रस का विवेचन विशेष विस्तृत रूप में हुआ है। उपाध्यायजी ने भरत के आधार पर शृंगार की यह परिभाषा दी है कि लोक में जो कुछ पवित्र, उत्तम तथा दर्शनीय है वह शृंगार है।^१ उन्होंने पाश्चात्य तथा भारतीय लेखकों के उद्धरण देकर शृंगार के महत्त्व का प्रतिपादन किया है। उन्होंने शृंगार रस की अन्य रसों में प्रमुखता इसलिए मानी है कि यह बहुत व्यापक, आदिम तथा सब रसों में प्रधान है। उन्होंने अग्निपुराण के आधार पर यह प्रतिपादित किया है कि शृंगार आद्यरस है तथा सब रसों की उत्पत्ति उसी से हुई है।^२ वे विश्वनाथ के इस मत से सहमत नहीं हैं कि उग्रता, मरण, आलस्य और जुगुप्सा को छोड़ कर सब व्यभिचारी अथवा संचारी भाव इसमें आते हैं। उनका विचार है कि रस में सभी संचारी भाव आते हैं।^३ उन्होंने उदाहरणों द्वारा यह पुष्ट भी कर दिया है कि मरण, भय, आलस्य और जुगुप्सा का वर्णन भी शृंगार रस में होता है। भोजदेव के मतानुसार वे भी यह स्वीकार करते हैं कि शृंगार रस को छोड़कर शेष आठ रसों में प्रत्येक में आवे से भी कम संचारी भाव आते हैं, यहाँ तक कि किसी-किसी में तो केवल चार पाँच ही होते हैं। इसलिए उनके विचार से जैसी रसन शक्ति शृंगार रस में है वैसी किसी अन्य में नहीं है। वे अन्य रसों से शृंगार को श्रेष्ठ प्रतिपादित करके भक्ति तथा वात्सल्य का भी उसमें ही अन्तर्भाव मानते हैं। उन्होंने भक्ति तथा वात्सल्य को भाव ही माना है, रस नहीं^४ तथा अपने मत की पुष्टि में विभिन्न आचार्यों के मत भी दिए हैं। इस विषय में वे विश्वनाथ तथा भोजदेव से सहमत नहीं हैं।

वात्सल्य को रस न मानने का उनका कोई विशेष तर्क नहीं है। जब वे शृंगार रस का इतना विस्तार मानते हैं, तो रति के एक विशेष महत्त्वपूर्ण अंग वत्सल को भाव मात्र कहकर टालना युक्तियुक्त नहीं है। जैसे रति का दाम्पत्य-रति एक महत्त्वपूर्ण अंग है, उसी प्रकार वत्सल का महत्त्व किसी प्रकार कम नहीं है। दाम्पत्य-रति के परिणामस्वरूप वत्सल-रति की उत्पत्ति होती है। अतः वह उससे सम्बद्ध है। वास्तव में, वत्सल-रति, दाम्पत्य-रति का चरम सात्त्विक उत्कर्ष है। वे मम्मट के लक्षणों के आधार पर भक्ति को रस तो सिद्ध करते हैं, किन्तु उसे इसलिए मान्यता नहीं देते कि परम्परा से उसे भाव ही माना गया है। वात्सल्य रस का साहित्य अल्प

१ ‘यत्किञ्चिल्लोके शुचि मेध्यमुज्ज्वल दर्शनीय वा तच्छृंगारेणानुमीयते’ नाट्य-शास्त्र ६।४५।

२ देखिए ‘रस कलश’ (स० २००८), पृ० ८१।

३. “ऐसी दशा में यह स्वीकार करना पड़ता है कि जो वर्जित संचारी भाव है, प्रयोजनवश वे भी उसमें गृहीत होते हैं, फिर यह क्यों न माना जाए कि इस रस में सब संचारी भाव आते हैं।” वही, पृ० १४।

४ “रति की व्यापकता कितनी है, मैं भली-भाँति इसका प्रतिपादन कर चुका हूँ। “ऐसी अवस्था में भक्ति का अथवा वात्सल्य रस का उसमें अन्तर्भाव होना असंगत नहीं।” वही, पृ० १०१।

होने पर भी वे उसकी रसता सिद्ध करते हैं।^१ किन्तु उनके सारे विचारों का निष्कर्ष यही है कि वे वात्सल्य को पूर्ण रस नहीं मानते।

हरिऔधजी ने भारतेन्दु द्वारा निर्देशित १४ रसों की भी आलोचना की है। वे उनके नवीन रसों (भक्ति वा दास्य, प्रेम वा माधुर्य, सख्य, वात्सल्य, प्रमोद वा आनन्द) का अन्तर्भाव भक्ति में ही मानते हैं। चूँकि वे भक्ति को भाव ही मानते हैं, इसलिए उनके विचार से ये रस भी भाव ही हैं। 'रस कलश' में करुण रस का सम्बन्ध करुणा से स्थापित करने से उसकी महत्ता कम हो गई है। करुण रस का स्थायी भाव तो शोक है, करुणा उससे पृथक् एक हल्का भाव है। उन्होंने हास्य रस के अन्तर्गत नए आलम्बनों, आधुनिक नारी, नेता, साहब बहादुर, फैशन के दास, महन्त आदि का समावेश किया है जो प्रशसनीय है। इस प्रसंग में उन्होंने रुढ़ि का बहिष्कार किया है। वीर रस के प्रसंग में धर्म, युद्ध, दान, दया आदि के अतिरिक्त कर्मवीर नामक अन्य भेद बढ़ाकर भी उन्होंने अपनी मौलिकता तथा नवीन चिन्तन का परिचय दिया है। वे निष्काम तथा सोत्साह प्रयत्नशीलता को कर्मवीर का लक्षण मानते हैं। समाज-सेवा, सुधार, प्रेम आदि ऐसे अंग हैं, जो उपयुक्त चार भेदों के अन्तर्गत नहीं आते। इनके अतिरिक्त भी कर्म का क्षेत्र मानव जीवन की भाँति ही विस्तृत है। उनको इन चार भेदों के अन्तर्गत सीमित करना वे रुढ़िवादिता मात्र समझते हैं। उन्होंने सामाजिक बुराइयों के द्वारा बीभत्स का चित्रण किया है। उन्होंने रौर रस का भी विस्तार किया है, पर उसके उदाहरण कुछ उपयुक्त नहीं हैं।

'रस कलश' में शृंगार की महत्ता के स्थापन के साथ-साथ नायिका-भेद का महत्त्व भी जोरदार भाषा में व्यक्त किया गया है। वे नायिका भेद के मूल में स्थित सत्य को सार्वभौम एवं सार्वकालिक मानते हैं। उन्होंने उर्दू तथा अंग्रेजी के अनेक उदाहरणों से भी नायिका-भेद की प्रामाणिकता एवं वैज्ञानिकता सिद्ध की है। छायावादी तथा प्रगतिवादी कवियों ने भी विभिन्न प्रकार की नायिकाओं का चित्रण किया है, चाहे उनका आधार अंग्रेजी तथा उर्दू के कवियों की भाँति मनोवैज्ञानिक वर्गीकरण का न रहा हो।

इस प्रकार 'रस कलश' में विभिन्न आचार्यों के मतों का उल्लेख करके रसों का विवेचन सरल, संयत तथा सुन्दर भाषा में रोचक तथा मौलिक उदाहरणों के द्वारा पुष्ट करके किया गया है। इसमें शृंगार का पूर्ण वर्णन है और अन्य रसों का भी सामयिक महत्त्व के आधार पर विवेचन है। इसमें अद्भुत रस के अन्तर्गत रहस्यवाद का समावेश करके आधुनिक काव्य को भी रस प्रपन्न माना है। इसमें नायिका-भेद में भी नवीन नायिकाओं का नामकरण तथा उनका प्रकृति, धर्म तथा स्वभाव के

१ यदि इस एक अंग की न्यूनता स्वीकार कर लें तो भी अन्य व्यापक लक्षणों पर दृष्टि रखकर मेरा विचार है कि वात्सल्य की रसता सिद्ध है और उसको रस मानना चाहिए।" वही, पृ० २१६।

आधार पर मौलिक भेद किया गया है। इस ग्रन्थ में लक्षण तो खड़ी बोली में दिए गए हैं, किन्तु उदाहरण ब्रजभाषा में, मुख्यतः दोहा, कवित्त, सबैया आदि छन्दों में ही दिए गए हैं। ब्रजभाषा के ये उदाहरण नवीन भाव-सम्पन्न तथा सुरुचि-पूर्ण हैं पर इनमें पुराने आचार्यों के लक्षणों की सी सरसता तथा उत्कृष्टता नहीं है। उन्होंने लक्षणों में अधिक तर्क-वितर्क तथा व्याख्या का समावेश न करके उदाहरणों की नवीनता की ओर अधिक ध्यान दिया है। इनके रस सम्बन्धी विचार किसी एक आचार्य के आधार पर नहीं हैं। उनमें प्रायः सभी पूर्ववर्ती आचार्यों का आधार लिया गया है। विश्वनाथ, मम्मट तथा जगन्नाथ का अनुकरण विशेष रूप में किया गया है। उन्होंने शृंगार रस का रस-राजत्व विशेष तर्क के आधार पर स्थापित करके अद्भुत, कष्ट और शान्त के रस-राजत्व के सम्बन्ध में दिए गए विचारों का निराकरण विद्वत्ता से किया है। उनका शृंगार-रस का विवेचन विस्तारपूर्वक किया गया है तथा उसमें अश्लीलता की अपेक्षा सुरुचि एवं सुधार की ही विशेष भावना है।

‘रस कलश’ में नवीन तथा प्राचीन दोनों का समन्वय है। यह सामयिक जीवन की अनुरूपता तथा सुधार की भावना पर आश्रित है। इसकी भूमिका विशेष महत्त्व-पूर्ण तथा उपादेय है तथा इनके आलोचनात्मक-विवेचन की नवीनता की सूचक है। इसमें प्राचीन सिद्धान्तों पर स्वतन्त्र रूप में विचार किया गया है।

कन्हैया लाल पोद्दार

पोद्दारजी की ‘रस मंजरी’ में भी ‘रस-कलश’ तथा ‘नव-रस’ की भाँति रस का ही विवेचन हुआ है। इसमें रस के अन्तर्गत आने वाले अन्य सारे विषय, शब्द-शक्तियाँ, ध्वनि तथा व्यंग्यार्थ का विश्लेषण एवं रस सम्बन्धी दोष तथा गुणों का पूर्ण विवेचन किया गया है। पूर्ववर्ती रस सम्बन्धी ग्रन्थों से इसमें यह विशेष अन्तर है कि इसमें नायिका-भेद को प्रमुख स्थान न देकर रस विषयक अन्य उपयोगी तथा महत्त्वपूर्ण विषयों का समावेश किया गया है। उनके विवेचन का आधार ध्वन्यालोक, काव्य-प्रकाश तथा रस-मगधाधर है। उन्होंने रस के विभिन्न अवयवों का तुलनात्मक तथा वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करते हुए स्थान-स्थान पर अपने मत का भी स्पष्ट प्रतिपादन किया है। जिन विषयों पर विद्वानों में मतभेद है, उनका भी इसमें स्पष्ट निरूपण हुआ है। ‘रस मंजरी’ में रस का विवेचन ध्वनि-सिद्धान्त के अन्तर्गत किया गया है, स्वतन्त्र नहीं। इसलिए डा० भगीरथ मिश्र इसे ‘रस मंजरी’ कहने की अपेक्षा ‘ध्वनि मंजरी’ कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं।^१

रस मंजरी में रस को ध्वनि का ही प्रधान भेद माना गया है क्योंकि यह ध्वनित होता है। रस को समझने के लिए ध्वनि और ध्वनि के सर्वस्व व्यंग्यार्थ का समझना अनिवार्य माना गया है, और ध्वनि को समझने के लिए शब्द, अर्थ और

१. ‘देखिए ‘हिन्दी काव्य शास्त्र का विकास’ (स० २००५), पृ० १९७।

शब्द-वक्तियों का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार रस के अन्तर्गत आने वाले सारे विषयों का समावेश 'रस मञ्जरी' में हो गया है।

'रस मञ्जरी' के चतुर्थ स्तवक में ध्वनि के ५१ भेदों का निरूपण करके रस का विवेचन किया गया है। इसमें रस, विभाव, अनुभाव, सात्विक, सचारी भावों के परम्परागत लक्षण तथा उदाहरण देकर स्थायी भावों की 'रस प्रवस्था,' रस की अभिव्यक्ति तथा आस्वाद का स्पष्ट और सुन्दर विप्लेपण प्रस्तुत किया गया है। रसाम्बाद के विभिन्न मत आरोपवाद, अनुभाववाद, भोगवाद तथा व्यक्तिवाद का ऐतिहासिक आधार पर स्पष्ट वैज्ञानिक विवेचन भी दिया गया है। इसके पश्चात् रस की अलौकिकता के सात प्रमाण तर्कपूर्ण तथा व्याख्यात्मक शैली में दिए गए हैं। इसके रसों के लक्षण तथा उदाहरण पूर्ववर्ती आचार्यों की ही भांति हैं। इसमें शृंगार रस के अन्तर्गत आलम्बन विभाव में 'नायिका-भेद' का निरूपण हुआ है तथा उद्दीपन विभाव में नायिका की सखी, नायक का सखा तथा द्विती आदि का वर्णन है।

इसमें साधारणीकरण के विषय का चलते रूप में निर्वाह मात्र किया गया है। उसका गम्भीर विवेचन नहीं है। इस सम्बन्ध में अभिनव के मत का ही आधार लिया गया है। उन्होंने भक्ति, वत्सल आदि का रति भाव के अन्तर्गत वर्णन किया है। भक्ति को स्वतन्त्र रूप में रस मानने के सम्बन्ध में उनका विचार है कि भक्ति को स्वतन्त्र रस न मानना केवल प्राचीन परिपाटी मात्र है। वास्तव में अन्य रसों के समान सभी रसोत्पादक सामग्री भक्ति रस में भी होती है। उनका विचार है कि भक्ति भाव नहीं वरन् रस है। किन्तु वात्सल्य के सम्बन्ध में उनका भिन्न मत है। वे उसे स्वतन्त्र रस न मानकर पुत्र विषयक रति भाव ही मानते हैं। इस प्रकार उन्होंने रस के क्षेत्र को बढ़ाने का प्रयत्न नहीं किया है।

'रस मञ्जरी' की प्रमुख विशेषता 'नायिका-भेद' के महत्त्व को अस्वीकार करना है। इसकी भूमिका में रस विषयक साहित्य का संक्षिप्त इतिहास दिया गया है, जिसकी इस विषय की परम्परा के ज्ञान के कारण उपादेयता है। इस ग्रन्थ का सारा विवेचन संस्कृत ग्रन्थों के अनुसार है। इसके लक्षण सङ्ग में खड़ी बोली हिन्दी में दिए गए हैं तथा उदाहरण ब्रजभाषा में हैं। कहीं-कहीं लक्षणों को समझाने और उदाहरणों में लक्षणों का समन्वय करने के लिए गद्य को व्याख्या द्वारा स्पष्टीकरण

१. देखिए 'रस मञ्जरी' (सं० १९६८), पृ० २४४।

२. "श्रुतियों के अनुसार जिस ब्रह्मानन्द पर रस का रसत्व अवलम्बित होना सभी साहित्याचार्य मानते हैं, उस ब्रह्मानन्द से भी अधिक जो भक्तिजन्य आनन्द तदीय भक्त जनो को होता है, उस भक्ति को स्वतन्त्र रस न मानना और क्रोध, शोक, भय और जुगुप्सा आदि की व्यञ्जना को रस संज्ञा देना वस्तुतः युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता है।" वही, पृ० २४२।

३. देखिए वही, पृ० २४५।

भी हुआ है। इसके बहुत से उदाहरण संस्कृत कवियों के भावानुवाद मात्र हैं तथा उनमें सौष्ठव का अभाव है। एक लक्षण के लिए एक से अधिक उदाहरण भी दिए गए हैं। इसमें प्राचीन तथा नवीन आचार्यों में से केवल मम्मट का ही अनुकरण किया गया है अन्य किसी का उल्लेख नहीं हुआ है। इस ग्रन्थ में न तो नवीन समस्याओं का समावेश है, न सूक्ष्म विवेचन ही है। यद्यपि यह अपने विषय का गम्भीर तथा उपयोगी ग्रन्थ है, तथापि इसमें आधुनिक आलोचना की सी पूर्णता तथा वैज्ञानिकता नहीं है।

विहारी लाल भट्ट

भट्टजी ने 'साहित्य सागर' नामक ग्रन्थ में स० १९६४ में अन्य काव्यांगों के अतिरिक्त रस का भी परम्परागत रूप में वर्णन किया है। उन्होंने भरत के आठ रसों का उल्लेख करके तदनन्तर नौ रसों का वर्णन किया है तथा नवीन आचार्यों के भक्ति के पांच रसों, शृंगार, सख्य, दास्य, वात्सल्य तथा शान्त का भी उल्लेख किया है। इन पांचों में से शृंगार तथा शान्त को तो नव रसों में सम्मिलित कर लिया है तथा शेष तीन को अतिरिक्त माना है। इसमें संयोग शृंगार के अन्तर्गत दस हावों का वर्णन किया गया है। इन्होंने इनमें हेला तथा बोधक जैसे महत्त्वपूर्ण हावों को नहीं माना है। इसमें शृंगार के अन्तर्गत विरह की दस दशाओं का वर्णन भी किया गया है। इसके अतिरिक्त रसों का वर्णन परम्परागत तथा सामान्य रीति से ही किया गया है।

गुलाब रायजी

गुलाब रायजी के 'नव रस' नामक ग्रन्थ (स० १९७७) का उद्देश्य नव रसों के वर्णन में अप्रस्तुत रूप से विद्यमान रहने वाले गूढ़ मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों का उद्घाटन करना है। इसमें भावों और मनोविकारों की शरीर-विज्ञान सम्बन्धी व्याख्या का भी प्रयत्न किया गया है। यह ग्रन्थ केवल नव रस सम्बन्धी परिपाटी का ही निर्वाह मात्र नहीं है वरन् इसका उद्देश्य मनुष्य के मानसिक-संस्थान सम्बन्धी ज्ञान की खोज तथा उसका अध्ययन और विस्तार करना है।^१ इसमें नव रसों का अध्ययन विद्यार्थियों को मानव-समाज और उसके काव्यमय चित्रों को रूचि के साथ समझने में सहायक होने के लिए किया गया है। उनका विश्वास है कि नव रस का अध्ययन काव्य के समझने में ही सहायक नहीं होता, वरन् पाठकों को व्यापक-दृष्टि भी प्रदान करता है।

गुलाब रायजी रसवादी हैं तथा उनकी काव्य की परिभाषा साहित्य-दर्पण-कार की परिभाषा 'रसात्मक वाक्य काव्य' ही है। वे भावों के आस्वादन को रस मानते हैं। रस धातु का अर्थ ही आस्वादन करना है, 'रस्यते इति रसः'। उनका

१ देखिए 'नव रस' (सन् १९३४), पृ० ६।

विचार है कि सब रसों का मुख्य लक्ष्य आनन्द प्राप्ति ही है। रस आनन्द स्वरूप है। नव रस मन के प्रभावित होने के नौ प्रकार हैं। शब्द की व्युत्पत्ति से पृथक् रस का अर्थ यह है कि रस के आस्वादन की अवस्था में रस तथा भाव सब एक हो जाते हैं। भावों से रस की उत्पत्ति और रसों से भावों की उत्पत्ति होती है। रस के उदय में एक अपूर्व मानसिक-स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जिसमें स्थायी-भाव के साथ रसास्वादन-जन्य आनन्द भी विद्यमान होता है। रस के आस्वादन में यह आवश्यक नहीं कि भाव का वास्तविक अनुभव हो, पर यह आवश्यक है कि रस ग्रहण करने वाले हृदय में ग्राहकता तथा रुचि की अधिकता हो। गुलाब रायजी ने काव्य, रस, रस के स्वरूप, आस्वादन, साधारणीकरण, विभावन, अनुभावन तथा संचारण आदि की परिभाषा 'साहित्य दर्पण' के आधार पर दी है। वे इसकी अभिव्यक्ति को एक अलौकिक व्यापार मानते हैं। उनके विचार से रस अखंड है तथा अपने अङ्गों से भिन्न एवं विलक्षण होता है। रस के आनन्द को उत्पन्न करने वाली शक्ति शब्दों की साधारण शक्ति से भिन्न कोई विशेष शक्ति ही होती है।

उन्होंने मनोविज्ञान तथा शरीर-विज्ञान के द्वारा भावों का विवेचन किया है तथा भावों के सम्बन्ध में जो मनोविज्ञान-शास्त्रियों के मत हैं, उनका उल्लेख किया है। वे जेम्स लैंग तथा विलियम जेम्स की इस धारणा को कि अनुभाव का ज्ञान ही भाव है, भारतीय मत के विपरीत सिद्ध करते हैं।^१ भारतीय साहित्य शास्त्र में भावों के अनुभव को अनुभाव कहा है न कि अनुभावों के अनुभव को। उनका सात्विक भावों का विवरण मनोविज्ञान तथा शरीर-विज्ञान के आधार पर किया गया है। उन्होंने डार्विन साहब के मनोगत भावों के शारीरिक व्यंजनों से सम्बन्ध रखने वाले तीन मुख्य सिद्धान्तों का विवरण देकर तथा शरीर के स्नायु-मंडल की क्रिया अणाली की व्याख्या करके प्रत्येक सात्विक भाव के उदय का शरीर-विज्ञान सम्बन्धी निरूपण किया है। उन्होंने भावों के अन्तर्गत, भाव (फीलिंग) तथा आवेग या मनःक्षोभ (इमोशन) दोनों का समावेश किया है। वे यह समझते हैं कि हमारे भाव, विचार और समस्त सांकल्पिक और असांकल्पिक क्रियाएं हमारे स्नायु-संस्थान से सम्बन्ध रखती हैं।

गुलाबरायजी पाश्चात्य मनोविश्लेषण शास्त्रियों के द्वारा मानी हुई मनुष्य की क्रियाओं के तीन प्रधान संचालकों, आत्मरक्षा के भाव, प्रेम और यश की भावना तथा प्रभुत्व की कामना को रसों के मूल कारण की तीन प्रबल आवश्यकताएं मानते हैं। उनके विचार से ये तीनों सिद्धान्त आत्मरक्षा के विस्तृत भाव के अन्तर्गत आ जाते हैं। आत्मरक्षा के संकट में पड़ जाने से भावों का उदय होता है। आत्मरक्षा का भयानक, बीभत्स एवं रौद्र से, शान्त का मरणोपरान्त आत्मरक्षा से तथा प्रेम का

१. देखिए 'नव रस' (सन् १९३४), पृ० २५-२६।

शृंगार से सम्बन्ध है। वे नायक-नायिकाओं के वर्णन का भी साहित्य में महत्त्व मानते हैं। उन्होंने लिखा है, “गुप्ता का चातुर्य, विदग्धा की लज्जा, काम में सामंजस्य करने वाले वाक्य और क्रिया-कौशल, अभिसारिका का अपने आपको प्रेम के निमित्त भय में डालना, अनुशयना की संकेत स्थान सम्बन्धी चिन्ता, प्रोषितपतिका की विरह वेदना और आगत-पतिका के हृदय उल्लास पर विवेचन करना उतना ही वैज्ञानिक महत्त्व रखते हैं, जितना कि मधुमक्खी की टांग और मधु मक्खी की आखें गिनने की चेष्टा।”

‘नव रस’ में बीसे तो नवो रसों का शास्त्रीय विवेचन पुरातन साहित्य-शास्त्र तथा नवीन मनोविज्ञान के आधार पर मिलता है, पर स्थान-स्थान पर ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक का उद्देश्य व्याख्या के अतिरिक्त सामाजिक तथा व्यावहारिक उपदेश देना भी है। ऐसे उपदेश इस ग्रन्थ में स्थान-स्थान पर प्रचुर मात्रा में मिलते हैं।^१ इस ग्रन्थ में या तो काव्य शास्त्र के अनुसार शृंगार रस का विस्तार के साथ विवेचन हुआ है या इस प्रकार के व्यावहारिक विचारों का समावेश है, जो ग्रन्थ के शास्त्रीय महत्त्व को कम करता है।

साहित्य शास्त्र में नख-शिख वर्णन का महत्त्व स्वीकार करके वे पन्त जी का इस विषय में विरोध करते हैं। नख-शिख वर्णन को वे उद्दीपन के साथ-साथ आलम्बन में भी रखना उचित समझते हैं। इसी स्थान पर वे पाश्चात्य दार्शनिकों के आधार पर सौन्दर्य का महत्त्व भी प्रतिपादित करते हैं तथा सौन्दर्य की विभिन्न लेखकों की परिभाषाएँ भी उद्धृत करते हैं। क्रोचे के सौन्दर्य-शास्त्र का साधारण सा परिचय नख-शिख के महत्त्व की पुष्टि से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं रखता। इसी प्रकार अन्य स्थानों पर उन्होंने फ्रायड के काम-सिद्धान्त तथा अति-विज्ञानवाद का भी चलता सा उल्लेख कर दिया है। उन्होंने काम-सिद्धान्त के आधार पर भी शृंगार की प्रधानता सिद्ध करने का प्रयत्न किया है। उन्होंने नव रस सम्बन्धी तत्त्वों का, भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के आधार पर केवल परिचयात्मक विवरण मात्र दिया है।

१. देखिए ‘नवरस’, पृ० १५६-१५७।

२. (क) “कुलवती स्त्रियों को उपर्युक्त कारणों से बचने का प्रयत्न करना चाहिए और पुरुषों को उनका आदर, हित-चिन्तन एवं आवश्यकता-पूर्ति का पूर्णतया ध्यान रखना चाहिए।” नव रस (सन् १९३४), पृ० १६० ;

(ख) “समाज के नेताओं को समाज से व्यभिचार उठाने के अर्थ घनाभाव के कारणों के निराकरण एवं स्त्रियों का आदर और गौरव बढ़ाने का उद्योग करना चाहिए।” वही, पृ० १६।

(ग) “यद्यपि पुरुषों के ऊपर ऐसा उत्तरदायित्व नहीं रखा गया है जैसा कि स्त्रियों पर तथापि नैतिक दृष्टि से पुरुष भी एक पत्नी-व्रत धारण करने के लिए इतना हा वाधित होना चाहिए जितनी कि स्त्रियों।” वही, पृ० २२०।

ऋतु-वर्णन के अन्तर्गत वे विस्तार से ऋतुओं का ज्योतिष के आधार पर विवेचन करते हैं तथा यह बताते हैं कि सृष्टि-परिचालन किस प्रकार होता है। इस विषय का भी काव्य-शास्त्र के वर्णन में कोई महत्त्व नहीं है।

इस ग्रन्थ में शृंगार रस पर अधिक ध्यान दिया गया है तथा अन्य रसों का विवेचन इतना विस्तृत नहीं है। हास्य के सम्बन्ध में वे पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक विद्वानों वर्गसन तथा मैकड्यूगल आदि के विचारों को उद्धृत करके निम्नलिखित निर्णय प्रस्तुत करते हैं — (१) हास्य स्वास्थ्य का सूचक है। (२) हास्य का विषयी प्रायः अपनी श्रेष्ठता का अनुभव करता है और हास्य के विषय की हीनता का। यह उत्तमता का भाव घृणा से सम्बन्ध रखता है। (३) हास्य का वेदना से भी सम्बन्ध है। मनुष्य स्वाभाविक सहानुभूति की भावना के कारण दूसरों का दुःख बंटता है, उसकी इस कारण बढ़ने वाली वेदना को कम करने के लिए प्रकृति ने मनुष्य में उपहास की शक्ति दी है। (४) उपहास योग्य वस्तु में साधारण से विपरीत कोई न कोई बात अवश्य होती है। (५) उपहास सामाजिक है। यह मनुष्य का ही होता है तथा मनुष्य ही कर सकते हैं। हास्य के वर्णन में भी उनकी उपदेशात्मक प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। हास्य के लिए वे अन्य बातों का निर्देश करते हैं।^१ वे उन आचार्यों से सहमत नहीं हैं, जो वीभत्स को रस नहीं मानते। उनका विचार है कि, “वीभत्स के रसात्मक वर्णन, घृणित पदार्थ की तुच्छता प्रकट कर आत्म-भाव की तुष्टि करते हैं और इस प्रकार मनुष्य की प्रसन्नता के कारण होते हैं।^२ वे शृंगार के अतिरिक्त शान्त रस का भी विशेष महत्त्व मानते हैं।

यद्यपि ‘नव रस’ ग्रन्थ में पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र को आधार लिया गया है तथापि उस पर रीतिकालीन लक्षण-ग्रन्थों का प्रभाव विशेष रूप से दिखाई पड़ता है। उसमें नायिका-वर्णन के महत्त्व का प्रतिपादन, पुरातन परम्परा के निर्वाह के रूप में किया गया है। लेखक ने पुस्तक का अधिकांश भाग शृंगार के वर्णन में ही समाप्त कर दिया है। कहीं-कहीं उदाहरणों की भरमार कर दी है। हास्य के वर्णन में ब्रज-भाषा तथा खड़ी बोली दोनों के उदाहरण चुन-चुन कर दिए गए हैं। उनके विवेचन का आधार ‘साहित्य दर्पण’ है तथा शृंगार रस के उदाहरणों में प्रायः देव का आधार लिया गया है।

वैज्ञानिक-दृष्टि से वे रसों का मूल आधार आत्म-रक्षण मानते हैं। उन्होंने तेरहवें अध्याय में रसों के विभागों के आधार का वर्णन करके मानसिक-संस्थान के तीन विभागों के आधार पर रसों का वर्गीकरण किया है। मानसिक संस्थान के बुद्धि तथा ज्ञान से सम्बन्ध रखने वाले विभाग के अन्तर्गत अद्भुत, हास्य और शान्त भावों से सम्बन्ध रखने वाले विभाग के अन्तर्गत शृंगार, करुण तथा रीढ़ तथा क्रिया

१ ‘नवरस’ (सन् १९३४), पृ० ४३६।

२ देखिए वही, पृ० ५०४।

या सकल्प से सम्बन्ध रखने वाले विभाग में वीर या भयानक रस आते हैं।^१ पाश्चात्य रसों, विशाल (सबलाइम) तथा सुन्दर (ब्यूटीफुल) का भी विवेचन किया गया है। किन्तु वह केवल असम्बद्ध, अव्यवस्थित तथा परिचयात्मकमात्र है। उन्होंने मैकड्यूगल साहब की प्रवृत्तियों का उल्लेख करके उन्हें रसों तथा सचारी भावों के अन्तर्गत माना है। वे दो विरोधी रसों के नाम मात्र आ जाने से रस विरोध नहीं मानते, किन्तु वही मानते हैं, जहाँ एक रस दूसरे रस की परिपक्वता में बाधक होता है तथा पुष्टि में सहायक नहीं होता है। 'नव रस' में उदात्त तथा सुन्दर रसों का भी संक्षेप में विवेचन किया गया है। अवम पात्र के प्रति रति का जो देव का उदाहरण दिया गया है, वह अनुपयुक्त है, क्योंकि चमारिन की रति प्रत्येक के लिए अनुचित नहीं मानी जा सकती। रस दोष के प्रसंग में रति शब्द के आ जाने पर जो स्वशब्दवाच्य दोष माना गया है, वह भी असंगत है क्योंकि रति स्थायी भाव का ही नाम नहीं है वरन् सयोग को भी रति कहते हैं। इस प्रर्थ में यह शब्द प्रयुक्त हो सकता है। इस ग्रन्थ का कुछ विवेचन मौलिकता लिए हुए है, जैसे ह्यूमर तथा विट का अन्तर^२, दुःखान्त नाटको का विवेचन^३, वीमत्स वर्णन द्वारा समाज सुधार,^४ वैष्णव मत से भ्रद्भुत के दृष्ट, श्रुत, सकीर्तित और अनुमित चार प्रकार^५ तथा रस निष्पत्ति का प्रसंग^६ आदि।

उपर्युक्त लेखकों के अतिरिक्त भगवान् दीन का 'व्यंग्यार्थ मंजूषा', बाबूराम विथरिया का "हिन्दी काव्य में नव रस", कृष्ण बिहारी मिश्र का 'नव रस तरंग', किशोरी दास वाजपेयी का 'रस और अलंकार' आदि ग्रन्थ भी प्राचीन पद्धति में ही लिखे गए हैं। इनका रस विवेचन भी सामान्य स्तर का है, केवल किञ्चित् मात्र नवीनताएँ यत्र-तत्र बिखरी हुई हैं। किसी एक विशेष रस को लेकर भी एक पृथक् पुस्तक लिखी गई है। गंगाप्रसाद (जी० पी० श्रीवास्तव) की 'हास्य रस' नामक पुस्तक इसी प्रकार की है। इसमें 'हास्य रस' का सोदाहरण विवेचन है।

उपर्युक्त रस विवेचन का सारांश यह है कि इन आधुनिक रीतिकारों ने पूर्ववर्ती रस-सम्प्रदाय के विवेचन को प्रारम्भ में जिस रूप में प्राप्त किया था, उसका विकास उन्होंने अपने युग के ज्ञान के स्तर, युगीन परिस्थितियों तथा मनोवृत्तियों के आधार पर किया। उन्होंने रस विवेचन में भरत, घनजय, अग्निपुराणकार आदि के अतिरिक्त मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदि का भी आधार लिया है। रस-सम्प्रदाय

१. नवरस (सन् १९३४), पृ० ६०३।

२. वही. पृ० ४३७-३८।

३. वही, पृ० ४८३-८४।

४. वही, पृ० ५४-५५।

५. वही, पृ० ५१४-१५।

६. वही, पृ० ६२६-६३४।

के सिद्धान्तों का परिचयात्मक विवरण देने के अतिरिक्त उन्होंने कही-कही अपने स्वतन्त्र विचारों का भी प्रतिपादन किया है। लच्छीराम ने स्थायी, संचारी, विभाव, अनुभाव के स्थान पर केवल दो ही भाव, स्थायी तथा संचारी माने हैं तथा विभावों को भावों के कारण और अनुभावों को केवल स्थायी-भावों को प्रकट करने वाला ही माना है। उन्होंने सात्विक भावों को अनुभाव न मानकर संचारी भावों का भेद मात्र माना है। भानुजी ने नख-शिख वर्णन, शृंगार रस के उद्दीपन के अन्तर्गत करके नवीनता का समावेश किया है। हरिऔधजी ने ध्वन्यात्मक और वर्णनात्मक शब्द, कण्ठ-स्वर, मधुर ध्वनि, वचन-रचना, वेश-विन्यास, भाव-भगी, कथन शैली, अंग-संचालन आदि को भी रस का साधन ही माना है, क्योंकि दृश्य-काव्य में ये सब साधन प्रायः अधिकांश रूप में प्रस्तुत होते हैं। इन्होंने हास्य के नए आलम्बनों की प्रतिष्ठा के अतिरिक्त वीर-रस के नए भेद कर्मवीर की भी स्थापना की है तथा अद्भुत रस के अन्तर्गत रहस्यवाद का समावेश किया है। गुलाब रायजी ने रस के विभावों का मूल आधार आत्म-रक्षा की भावना माना है। इन्होंने अपने विवेचन का आधार मनो-विज्ञान तथा शरीर-विज्ञान को बनाकर अपने नवीन-चिन्तन की अभिव्यक्ति की है।

रसों के स्वतन्त्र ग्रन्थों के विषय, प्रायः रस की परिभाषा, साधन, उत्पत्ति, इतिहास, रसास्वादन के प्रकार, आनन्दानुभूति, विरोधी तथा मित्र रस, रस दोष, नव रस-विवेचन, रसाभास, भावाभास, नवरसेतर रस आदि रहे। रस की उत्पत्ति, अभिव्यक्ति, आस्वाद आदि के सम्बन्ध में इन लेखकों में मौलिक चिन्तन के दर्शन नहीं होते। अपनी रचि के अनुसार इन्होंने साहित्य-दर्पण, काव्य-प्रकाश, रस-गंगाधर, ध्वन्यालोक आदि के मतों का विवरण मात्र दे दिया है। हरिऔधजी ने रस की उत्पत्ति पर मम्मट के विचार ज्यों के त्यों उद्धृत कर दिए हैं। उन्होंने विश्वनाथ की भाँति करुण, वीभत्स, भयानक में भी आनन्द की प्राप्ति मानी है। पंडितराज जगन्नाथ की भाँति वे रस की निष्पत्ति, विभाव, अनुभाव और संचारी नामक तीनों भावों के ही द्वारा मानते हैं। उनका विचार है कि एक के भी अभाव में आक्षेप द्वारा इनमें से एक या दोनों का ग्रहण हो जाता है। रस दोषों का विवेचन भी उन्होंने पंडितराज जगन्नाथ की ही भाँति रस-निरूपण के अन्तर्गत ही किया है तथा आनन्दवर्द्धन की भाँति रस के भग का प्रमुख कारण अनौचित्य को माना है।

इन ग्रन्थों में भी रीतिकाल की भाँति शृंगार रस का विवेचन अन्य रसों की अपेक्षा अधिक किया गया है। इनके शृंगार रस के वर्णन में अधिकाधिक सुरुचि तथा स्लीलता का विचार रखा गया है। इनकी इस नैतिकता तथा सुरुचिवादिता पर कदाचित् द्विवेदी युग का ही प्रभाव है। शृंगार के अन्तर्गत सयोग, वियोग, नायक-नायिका भेद, अतु-वर्णन, नख-शिख वर्णन, आलम्बन तथा उद्दीपन सम्बन्धी सामग्री का वर्णन भी पूर्ववत् किया गया है। इनके वर्णन की भाषा ही सजीव, शिष्ट तथा सुरुचि पूर्ण नहीं है वरन् उदाहरण भी अस्लील न होकर सुरुचिपूर्ण ही दिए गए हैं। गुलाब राय आदि लेखकों ने पाश्चात्य मनोविज्ञान-शास्त्र के काम के सिद्धान्त के आधार पर भी

शृंगार रस की व्यापकता की व्याख्या का प्रयत्न किया है। इस प्रकार नवीन मनो-विज्ञान के तथ्यों के आधार पर भी पुरातन धारणाओं का निरीक्षण इनके द्वारा आरम्भ हो गया था।

इनके द्वारा शृंगार के महत्त्व को भोज के अनुसार प्रतिपादित करके भारतीय तथा पाश्चात्य दर्शन के अनुसार उसको सब रसों में श्रेष्ठ, व्यापक, प्रधान तथा आदिम माना गया। गुलाब रायजी ने फ्रायड के आधार पर इसकी व्यापकता सिद्ध करने का प्रयत्न किया। हरिऔध जी ने शृंगार रस में प्रायः सभी संचारी भावों का समावेश माना है। गुलाब रायजी ने शास्त्रीय संचारी भावों के अतिरिक्त इसमें अन्य भावों के समावेश की भी सम्भावना मानी है। हरिऔधजी ने तर्कपूर्ण राति से अद्भुत, करुण तथा शान्त रस के रस-राजत्व के सम्बन्ध में दिए गए विचारों का निराकरण करके शृंगार का रस-राजत्व ही सिद्ध किया है।

इन लेखकों ने नायक-नायिका भेद के परम्परागत वर्णन को वैज्ञानिक तथा मनोवैज्ञानिक आधार देकर उसके महत्त्व को स्वीकार किया। उपाध्यायजी ने नायिका भेद की प्रामाणिकता सिद्ध करने के लिए उर्दू, अंग्रेजी, छायावादी तथा प्रगतिवादी काव्य के उदाहरण दिए। उन्होंने युगानुकूल नवीन नायिकाओं की कल्पना करके उनका प्रकृति, धर्म तथा स्वभाव के आधार पर मौलिक भेद किया। वे नायिका भेद की कविताओं में हृदय की भावुकता के साथ-साथ मस्तिष्क के कार्य-कलाप का भी समावेश मानकर कला की दृष्टि से उन्हें उच्चकोटि की कविताएँ मानते हैं।^१ पोद्दारजी ने नायक-नायिका भेद को रस विवेचन में महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं दिया। उन्होंने शृंगार रस के आलम्बन स्वरूप नायक-नायिकाओं का चलता हुआ वर्णन करके उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत नायिका की सखी, नायक के सखा तथा दूती आदि का वर्णन किया है। वे हरिऔध जी की देश-सेविका आदि नायिकाओं का शृंगार रस के आलम्बन के रूप में अनुपयुक्त मानते हैं। गुलाब रायजी ने भी नायक-नायिकाओं का मनोवैज्ञानिक अध्ययन करना आवश्यक समझा है। इन रीतिकारों के नायक-नायिका भेद के वर्णन में प्राचीन आचार्यों से अधिक किसी प्रकार की कोई विशेष प्रगति नहीं हुई। केवल हरिऔधजी ने युग की परिस्थिति के अनुकूल कुछ नवीन नायिकाओं की कल्पना की। गुलाब राय आदि लेखकों ने इनका मनोवैज्ञानिक आधार तो माना किन्तु गम्भीरता से उसका विश्लेषण नहीं किया।

इन ग्रन्थों में लक्षण तथा व्याख्या खड़ी-बोली गद्य में तथा उदाहरण ब्रजभाषा अथवा खड़ी बोली में दिए गए हैं। उदाहरणों में युगानुकूल विषयों का ध्यान रख कर राष्ट्रीयता, जाति-प्रेम तथा देश-प्रेम की भावना को प्राधान्य दिया गया है। लक्षणों तथा उदाहरणों की शैली के अतिरिक्त भूमिका में तथा अन्यत्र स्वतन्त्र आलोचना का भी

समावेश किया गया है। लक्षणों तथा उदाहरणों की शैली के अपनाने के कारण ही इनका स्थान रीतिकारों की परम्परा में है, स्वतन्त्र आलोचकों में नहीं।

पूर्ववर्ती रीतिकारों से इनका भेद इस बात में है कि इन्होंने अधिकाधिक आलोचना का समावेश भी अपने ग्रन्थों में किया है, केवल लक्षण मात्र तक ही अपने को सीमित नहीं रखा है। इनमें से कुछ लेखकों ने रस का विवेचन स्वतन्त्र न करके ध्वनिसिद्धान्त के अन्तर्गत भी किया है, जैसे 'रस मजरी' में। रस मजरी में रस का ध्वनि के प्रधान भेद के रूप में ही वर्णन हुआ है। इन सभी लेखकों ने प्रायः रस की अलौकिकता के सिद्धान्त को माना है। पोद्दारजी ने तर्कपूर्ण रीति से इसकी अलौकिकता सिद्ध की है।

इनमें से अधिकांश लेखकों ने नवीन रसों को मान्यता दी है। इन्होंने भक्ति, वात्सल्य आदि को रस न मान कर प्रायः भाव ही माना है। हरिऔधजी ने भारतेन्दुजी के विचारों की आलोचना करके उनके द्वारा निर्देशित नवीन रसों को भक्ति के अन्तर्गत ही माना है तथा स्वयं भक्ति को रस न मानने के कारण उन रसों को भी भाव ही समझा है। पोद्दारजी भक्ति को रस मानने के पक्ष में हैं। उपाध्यायजी ने भक्ति में रस के सभी तत्त्व माने हैं किन्तु वे प्राचीन आचार्यों के अनुसार उसे भाव ही मानते हैं। बिहारीलाल भट्ट ने भी सख्य, दास्य, वात्सल्य को नव रसों के बाहर ही माना है। गुलाबरायजी ने भी नव रसों को ही मान्यता दी है। इस प्रकार इन लेखकों के द्वारा वात्सल्य को सर्वसम्मति से भाव ही माना गया है। वत्सल, प्रेयस आदि की अपेक्षा भक्ति को रस मानने की ओर इनकी अधिक प्रवृत्ति रही है।

इन लेखकों के रस विवेचन पर पाश्चात्य प्रभाव भी पड़ने लगा था, किन्तु वह प्रारम्भिक रूप में ही रहा। उसमें चिन्तन की गहराई नहीं आई। गुलाब रायजी ने अपने ग्रन्थ 'नवरस' में रसों के मूल में गूढ मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों की व्याख्या की है तथा भावों और मनोविकारों के शरीर-विज्ञान से सम्बन्ध की चर्चा की है। उन्होंने मनोविज्ञान, फ्रायड के काम-सिद्धान्त तथा शरीर-विज्ञान का स्थान-स्थान पर परिचयात्मक विवरण देकर, इनके आधार पर रस-विवेचन में कुछ नवीनता लाने का प्रयत्न किया है। उन्होंने पाश्चात्य मनोविज्ञान के अनुसार ही रसों के मूल कारण की तीन मनोवैज्ञानिक आवश्यकताएँ भी बताई हैं, आत्म-रक्षा का भाव, प्रेम और यश की कामना तथा प्रभुत्व की इच्छा। बर्गसन तथा मैकड्यूगल के आधार पर उन्होंने हास्य-सम्बन्धी विवेचन में नवीन भावनाओं का समावेश किया है। उनके ह्यूमर तथा विट के अन्तर, दुःखान्त-नाटक तथा वीभत्स-रस द्वारा समाज सुधार की भावना के निरूपण में कुछ नवीनता दिखलाई पड़ती है। उनके द्वारा पाश्चात्य काव्यास्वाद, मनोविकार तथा भाव सम्बन्धी विचारों की भारतीय मत से कहीं-कहीं तुलना भी की गई है जैसे विलियम जेम्स के इस मत का कि अनुभावों का अनुभव ही भाव होता है, खण्डन करके उन्होंने भावों की भारतीय आधार पर व्याख्या की है तथा भावों के

अन्तर्गत भाव (फीलिंग) तथा मनोविकारो (इमोशंस) का भी समावेश किया है। उन्होंने अपने 'रस और मनोविज्ञान' नामक निबन्ध में रस का मनोविज्ञान के आधार पर अध्ययन करने की आवश्यकता का भी निर्देश किया है।^१

इस प्रकार इन लेखकों के रस-विवेचन पर मेरे निष्कर्ष यह है :—

(१) हिन्दी में काव्य के विभिन्न सम्प्रदायों के विवेचन में रस सम्प्रदाय का विवेचन अलंकारों के विवेचन से अपेक्षाकृत कम किन्तु अन्य सम्प्रदायों से प्रायः अधिक हुआ।

(२) आधुनिक रीतिकारों में भी दो प्रकार के आलोचक हैं, एक तो प्रायः परम्परागत रीतिवादी प्रणाली पर चल कर प्राचीन भारतीय सिद्धान्तों के आधार पर रस का विवेचन करने वाले तथा दूसरे भारतीय सिद्धान्तों तथा नवीन पाश्चात्य प्रभावों दोनों का ही आधार लेकर चलने वाले।

(३) इनके द्वारा प्राचीन आचार्यों की अपेक्षा मम्मट, विश्वनाथ तथा जगन्नाथ का आधार अधिक लिया गया है। यह लेखक अपनी निजी रुचि के अनुकूल किसी विषय में किसी आचार्य का तथा किसी विषय में किसी अन्य आचार्य का अनुकरण करते हैं।

(४) इन लेखकों में से प्रायः थोड़ी बहुत नवीनताएँ सभी में मिलती हैं, पर किसी ने किसी विशेष नवीन सिद्धान्त का प्रतिपादन अथवा नवीन मार्ग का प्रदर्शन नहीं किया।

(५) शृंगार रस को रीति काल की भाँति इन्होंने भी रस-राज माना है तथा उसका वर्णन ही अन्य रसों की अपेक्षा अधिक विस्तार के साथ किया है। इनके द्वारा शृंगार रस के अन्तर्गत सयोग, वियोग, आलम्बन, उद्दीपन, श्रुतु-वर्णन, नख-शिख वर्णन आदि का विवेचन भी हुआ है। इनके द्वारा शृंगार को वैज्ञानिक तथा मनो-वैज्ञानिक आधार पर भी सर्वश्रेष्ठ सिद्ध करने के आरम्भिक प्रयत्न हुए हैं।

(६) इन लेखकों ने प्रायः शास्त्रीय नव रसों को ही मान्यता दी है। वात्सल्य तथा भक्ति को रस अथवा भाव मानने के सम्बन्ध में प्रायः सभी ने अपने विचार प्रकट किये हैं, किन्तु इनके द्वारा वात्सल्य और भक्ति को प्रायः भाव मानने ही की प्रधानता रही। भक्ति में रस के पूर्ण तत्त्वों का निर्देश भी हुआ परन्तु परम्परागत विचारों के सामने नवीन युक्ति के द्वारा उसको भी रस के रूप में सर्वमान्य रूप से स्थापित नहीं किया गया। इनमें वात्सल्य की अपेक्षा भक्ति को रस मानने की प्रवृत्ति अधिक रही।

(७) पाश्चात्य मनोविज्ञान, काम तथा अर्थ के सिद्धान्त, शरीर विज्ञान तथा पाश्चात्य दर्शन के आधार पर भी रस के विभिन्न विषयों का निरीक्षण तथा परीक्षण

१ देखिए 'रस और मनोविज्ञान' साहित्य सन्देश अंक ५, पृ० १—८।

किया गया। भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्य शास्त्र के आधारों पर रसों, भावों तथा मनोविकारों का तुलनात्मक अध्ययन भी किया गया।

(८) इनकी दृष्टि में नायक नायिकाओं के वर्णन का भी महत्त्व, आलोच्य-काल से पूर्व के काल की भांति ही बना रहा। कुछ लेखकों ने नवीन नायिकाओं की कल्पना करके, उसका विकास भी किया तथा प्रकृति, धर्म और स्वभाव के आवार पर उनके मौलिक भेद किए। उनका मनोवैज्ञानिक अध्ययन भी आवश्यक समझा गया।^१

(९) इन ग्रन्थों की प्रणाली प्रायः लक्षण तथा उदाहरण देने की ही है, किन्तु भूमिका में अथवा अन्य स्थानों पर स्वतंत्र आलोचना का भी पहले से अधिक समावेश किया गया है। इनमें लक्षण खड़ी बोली में तथा उदाहरण प्रायः ब्रजभाषा में दिए गए हैं। उदाहरणों में पूर्व काल के ग्रंथों जैसा सौष्ठव नहीं है। उदाहरण के विषय नवीन तथा युगानुकूल हैं।

(१०) रस का वर्णन ध्वनि के अन्तर्गत भी किया है जैसे रस मंजरी में। किन्तु प्रायः स्वतन्त्र वर्णन की ही प्रधानता रही है।

(११) रस के आस्वाद सम्बन्धी उत्पत्तिवाद, भुक्तिवाद, अनुमितिवाद तथा अभिव्यक्तिवाद की परिचयात्मक व्याख्या मात्र की गई तथा अभिनवगुप्त के मत को ही प्रायः मान्यता दी गई। इस सम्बन्ध में किसी मौलिक-चिन्तन के दर्शन इन लेखकों में नहीं होते।

(१२) इन आचार्यों ने प्रायः रस से आनन्द की ही उत्पत्ति मानी है। इनके विचार से कर्ण, वीभत्स तथा भयानक रसों में भी आनन्द की ही प्राप्ति होती है।^२

(१३) इनके द्वारा रस का विवेचन केवल दृश्य-काव्य के सम्बन्ध में ही किया गया, पाठ्य अथवा श्रव्य काव्य का आधार लेकर नवीन-दृष्टिकोण से इस पर प्रायः विचार नहीं हुआ।

(१४) एक पृथक् रस को लेकर भी पृथक् ग्रन्थ लिखा गया जैसे गंगा प्रसाद का 'हास्य रस'।

आधुनिक आलोचक

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

भारतेन्दु जी ने 'नाटक' नामक निबन्ध में दृश्य काव्य के विवेचन के अन्तर्गत रसों का संक्षिप्त वर्णन किया है। उन्होंने नाटकों में चौदह रसों का उल्लेख किया है,

१. 'नव रस' (सन् १९३४), पृ० १५६-१५७।

२. रस कलश (सं० २००८), पृ० ३३।

शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, अद्भुत, वीभत्स, शान्त, भक्ति या दास्य, प्रेम या माधुर्य, सख्य, वात्सल्य, प्रमोद या आनन्द । उनके विचार से शृंगार दो प्रकार का है, सयोग तथा वियोग । हास्य, भाण तथा प्रहसनों में होता है । वीर रस चार प्रकार का है, दानवीर, सत्यवीर, युद्धवीर और उद्योगवीर । उनका विचार है कि नाट्य-रचना में विरोधी रसों को बहुत बचाना चाहिए जैसे शृंगार में अतिकरुण, वीभत्स, रौद्र, भयानक और शान्त को । जिस नाटक में शृंगार रस मगी भाव से हो, उसमें उक्त विरोधी रस नहीं आने चाहिए । नवीन ट्रेजेडी अथवा वियोगान्त नाटक में तो वे रस विरोध होना अनिवार्य मानते हैं, किन्तु संयोगान्त नाटकों के विषय में उनका मत है कि "नाटकों की सौन्दर्य रक्षा के हेतु विरोधी रसों को बचाना भी बहुत आवश्यक कार्य है, अन्यथा होने से कवि का मुख्य उद्देश्य नष्ट हो जाता है ।"

इस प्रकार भारतेन्दु जी ने रस का विवेचन केवल दृश्य काव्य के अन्तर्गत संक्षेप में किया है । नाटकों में रस का प्रयोग किस प्रकार से होना चाहिए यही बताना उनका उद्देश्य है । वैसे उन्होंने शास्त्रीय नव रसों का विस्तार करके उनकी संख्या चौदह तक बढ़ा दी है, परन्तु न तो इसका कारण दिया है, न कोई गंभीर विवेचन ही किया है ।

पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदीजी रसवादी थे । उन्होंने कविता के विवेचन के अन्तर्गत कविता का आधार रस ही माना है । वे लिखते हैं कि "कविता का अच्छा और बुरा होना विशेषतः अच्छे अर्थ और रस बाहुल्य पर अवलम्बित है ।" वे कविता में अनुकूल शब्द-स्थापना की आवश्यकता रस की सिद्धि के लिए ही मानते हैं । उनका विचार है कि "कविता एक अपूर्व रसायन है । उसके रस की सिद्धि के लिए बड़ी सावधानी, बड़ी मनोयोगिता और बड़ी चतुराई आवश्यक होती है ।" वे कविता की सार्थकता तभी मानते हैं जब जिस रस की कविता हो, उस रस के अनुकूल ही पाठक व्यापार करने लगे । वे रस को ही कविता का सबसे बड़ा गुण मानते हैं तथा 'श्री कण्ठ चरित' के कर्ता का यह पद अपने मत की पुष्टि में उद्धृत करते हैं —

तस्मैरलकृतिशतैरवतसितोऽपि ।

रूढो महत्यपि पदे घृतसौष्ठवोऽपि ।।

१ भारतेन्दु ग्रन्थावली 'नाटक', पृ० ७४० ।

२ 'रमञ्जरजन' (स० १६७६), पृ० ५ ।

३ वही, पृ० ७ ।

४ "अच्छी कविता सुन कर कवितागत रस के अनुसार दुःख, क्रोध, करुण और जोश आदि भाव पैदा हुए बिना रहते ।" वही, पृ० ३३ ।

नून बिना घनरसप्रसराभिषेकं
काव्याविराजपदमर्हति न प्रबन्ध”^१

द्विवेदीजी कविता की उत्पत्ति का मूल ही रस मानते हैं। उनके विचार से कविता में रस ही प्रेषित होता है। वे कहते हैं कि “कवियों का यह काम है कि वे जिस पात्र अथवा जिस वस्तु का वर्णन करते हैं, उसका रस अपने अन्तःकरण में लेकर उसे ऐसा शब्दस्वरूप देते हैं कि उन शब्दों के सुनने से वह रस सुनने वालों के हृदय में जाग्रत हो उठता है।”^२ वे रस का परम्परा तथा रुढिगत वर्णन उचित नहीं समझते।^३ इस प्रकार उनका रस-विवेचन कविता के सदर्भ में हुआ है, पृथक् रूप में उन्होंने रस का विवेचन नहीं किया है। उनके विचार से रस ही कविता का आधार, श्रेष्ठता की कसौटी, सबसे बड़ा गुण, मूल कारण, प्रेक्षणीय वस्तु है। वे समझते हैं कि वास्तव में भाव नहीं, कवि के हृदय का रस ही कविता द्वारा प्रेषित होता है।

कृष्ण विहारी मिश्र

मिश्रजी रसवादी हैं। इसीलिए उनकी दृष्टि, देव, मतिराम, बेनी प्रवीण आदि के काव्य पर गई। विहारी तथा केशव आदि के काव्य की भी स्पष्ट शब्दों में रसात्मक महत्ता स्वीकार करके, उन्होंने रस सिद्धान्त की मान्यता प्रकट की है। उनका कथन है कि “वास्तव में रसात्मक काव्य ही सत्काव्य है” तथा “कविता में सौन्दर्य की उपासना है। सौन्दर्य से आनन्द की प्राप्ति है। कविता के लिए रमणीयता परमावश्यक है। आनन्द के अभाव में रमणीयता का प्रादुर्भाव बहुत कठिन है। सो कविता के सभी प्रयोजनों में आनन्द का ही बोलवाला है।”^४

रामचन्द्र शुक्ल

शुक्लजी ने प्रायः नाटक के स्थान पर काव्य को लेकर ही रस की मीमांसा की है। उनका मत है कि काव्य की आत्मा रस है तथा कविता के मूल में भाव या मनोविकार होते हैं। वे अर्थ की रमणीयता को रसात्मकता से ही सम्बद्ध मानते हैं। उनके विचार से मन का रमना भी किसी भाव में लीन होना अथवा रसानुभूति का होना ही है।

वे रसात्मकता के अन्तर्गत भाव-पक्ष ही नहीं वरन् बन्त्यता तथा कला-पक्ष का भी सन्निवेश कर लेते हैं। उनका विचार है कि मनोविज्ञान ने भाव के अन्तर्गत,

१. मतिराम ग्रन्थावली की भूमिका (सन् १९५१), पृ० १३।

२. रसज्ञ रजन (म० १९७६), पृ० ५३।

३. वही, पृ० ११।

४. “अच्छे काव्य लिखने का उन्हें प्रयत्न करना चाहिए : अलंकार रस और नायिका निरूपण बहुत हो चुका।” वही, पृ० १३।

प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा, गति या प्रवृत्ति, शरीर-वर्म आदि सभी को सम्मिलित कर दिया है। इसलिए रस निष्पन्न करने वाली भारतीय भाव-पद्धति में ये सब अवयव भी आ जाते हैं। काव्य में विभावो और अनुभावो की प्रतिष्ठा कल्पना द्वारा ही होती है, इसलिए रसात्मकता अथवा रसानुभूति में भाव-पक्ष ही नहीं कल्पना-पक्ष का भी स्थान है।

शुक्लजी कल्पना को काव्य के प्रमुख साधन के रूप में स्वीकार करते हैं। काव्य के सम्बन्ध में भाव तथा कल्पना की प्रधानता अथवा अप्रधानता पर विचार करते हुए वे कहते हैं कि रस-काल के भीतर इनका युगपद अन्योन्याश्रित व्यापार होता है।^१ वे रसात्मक प्रतीति के लिए भाव तथा कल्पना दोनों ही को आवश्यक समझते हैं। कल्पना की क्रिया कवि की भावुकता के अनुरूप तथा उसकी भावुकता की तुष्टि के लिए ही होती है। वह भाव की उमग में आकर कल्पना को प्रेरित करके रूप-विधान में प्रवृत्त होता है। इस प्रकार कवि का मूल गुण भावुकता अर्थात् अनुभूति की तीव्रता है तथा कल्पना उसकी सहयोगिनी है, जिसके सहारे वह अपनी अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाता है।^२

किसी भाव की रसात्मक प्रतीति उत्पन्न करने के लिए कवि-कर्म के दो पक्ष माने गए हैं, अनुभाव तथा विभाव-पक्ष। अनुभाव-पक्ष में आश्रय के रूप, चेष्टा, और वचन का विन्यास होता है तथा विभाव में आलम्बन का। इन दोनों पक्षों के विधान के लिए कवि में विधायक कल्पना की अपेक्षा रहती है तथा सम्यक् ग्रहण के लिए पाठक या श्रोता में ग्राहक कल्पना की। इस प्रकार रसानुभूति की सृष्टि के लिए भी कवि में कल्पना की स्थिति की आवश्यकता होती है तथा उसका ग्रहण या आस्वादन करने के लिए पाठक या श्रोता में भी इसकी स्थिति रहती है।

शुक्लजी रसात्मक प्रतीति में जिस कल्पना को काव्य के प्रमुख साधन के रूप में अपनाते हैं वह निराली दुनिया खड़ी करने वाली नहीं है वरन् भाव द्वारा प्रेरित होने वाली तथा मार्मिक रूपों का विधान करने वाली होती है। वह कल्पना को काव्य का केवल बोधपक्ष मानकर काव्य में भाव-पक्ष को ही प्रधानता देते हैं। उनका विचार है कि कल्पना को प्रधानता देने के कारण ही पश्चिम में अभिव्यञ्जना-वाद, कलावाद आदिवादों का प्रचलन हुआ है। काव्य में कल्पना-पक्ष या बोध-पक्ष तथा भाव-पक्ष दोनों का ही स्थान है तथा प्रमुखता भाव-पक्ष की ही है।^३ वे काव्य के प्रयोजन की कल्पना उसी को मानते हैं जो हृदय की प्रेरणा से प्रवृत्त होती है और हृदय पर प्रभाव डालती है।^४ कवि की नूतन सृष्टि मात्र खड़ी करने वाली कल्पना उनके विचार से काव्य के प्रयोजन की नहीं है।

१. 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० ११३।

२. देखिए वही, पृ० ११३।

३. देखिए वही, पृ० ३२५।

४. देखिए वही, पृ० ३६१।

शुक्लजी काव्य में कल्पना का बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान मानते हैं। इसी की क्रिया से काव्य-वस्तु का सारा रूप-विधान होता है। पर वे इसे कविता में साधन मानते हैं, साध्य नहीं। कल्पना का महत्त्व चमत्कारपूर्ण नूतन सृष्टि करने में नहीं बरन् हमारे सामने मार्मिक रूपों को खड़ा करने में है, जिनमें हमारे हृदय की भावनाएँ मग्न हो जाती हैं। काव्य-वस्तु का सारा रूप-विधान, विभाव-पक्ष का वर्णन, अनुभावों द्वारा आश्रय को रूप देने का कार्य, आश्रय के वचनों की अनेकरूपता आदि कल्पना द्वारा सम्पन्न होते हैं। कल्पना प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दोनों को काव्य में प्रत्यक्ष कराती है। कल्पना का कार्य भाषा को अधिक व्यञ्जक मार्मिक और चमत्कारपूर्ण बनाकर रसात्मक बोध में सहायता पहुँचाना भी है।

शुक्लजी रसानुभूति में विभाव-पक्ष की प्रधानता मानते हैं तथा उसको सामने लाने के लिए ज्ञान तथा कल्पना की आवश्यकता मानते हैं। काव्य में कल्पना के अतिरिक्त भाव तथा ज्ञान का समन्वित कार्य भी आवश्यक है। आलम्बन विधान में ज्ञान (बुद्धि) तथा भाव (हृदय) दोनों का योग रहता है। ज्ञानेन्द्रियाँ ही आरम्भ में भावों के आलम्बन प्रस्तुत करती हैं। उनकी नियोजित सामग्री पर कल्पना उन आलम्बनों का विधान करती है।^१ इस प्रकार ज्ञान के आधार पर कल्पना कार्य करती है तथा आलम्बन विधान करके रस बोध कराती है।

शुक्लजी की आलम्बन की परिभाषा लक्षण ग्रन्थों की सीमा से बाहर है। लक्षण ग्रन्थों में गिनाए गए विभिन्न रसों के आलम्बनों को ही वे आलम्बन नहीं मानते। उनका विचार है कि “जगत् की जो वस्तुएँ, जो व्यापार या प्रसंग हमारे हृदय में किसी भाव का संचार कर सके, उन सबका वर्णन आलम्बन का ही वर्णन माना जाना चाहिए।”^२ हमारे हृदय में भाव का संचार करने वाले ऐसे वस्तु-व्यापार योग तथा प्रसंग विश्व की अनन्तता के भीतर तथा मनुष्य जाति के ज्ञान प्रसार के बीच अनन्त हैं। यदि लोक के इन मर्म स्थलों की हमें पहचान होगी और हमारी भाव योजना में लोक-हृदय को स्पर्श करने की क्षमता होगी, तो हम भावानुभूति उत्पन्न करने में समर्थ होंगे। भाव-प्रधान कविता में, जिसमें संवेदना की विवृति ही रहती है, आलम्बन का आक्षेप पाठक पर छोड़ दिया जाता है तथा जिस कविता में आलम्बन का ही विस्तृत रमणीय चित्रण रहता है, संवेदना पाठक पर निर्भर रहती है और वह कवि की अनुभूति को बहुत शीघ्र पकड़ लेता है।

शुक्लजी का साधारणीकरण के विषय में भट्टनायक के समान यह मत है कि “जब तक किसी भाव का कोई विषय इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सबके उसी भाव का आलम्बन हो सके तब तक उसमें रसोद्बोधन की पूर्ण शक्ति

१ “ज्ञान ही भावों के संचार के लिए मार्ग खोलता है। ज्ञान के प्रसार के भीतर ही भाव-प्रसार होता है।” ‘चिन्तामणि’ दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० ११२।

२ वही, पृ० १११।

नहीं आती। भाव के विषय का इसी रूप में लाया जाना हमारे यहाँ 'साधारणीकरण' कहलाता है।^१ इस प्रकार वे भाव के विषय अर्थात् आलम्बन का साधारणीकरण मानते हैं, क्योंकि किसी भाव का कोई आलम्बन जब सामान्यतः सबके उसी भाव का आलम्बन होगा तब वह साधारणीकृत हो जाएगा। इस परिभाषा में कवि का भाव पाठक का ही भाव होता है। इस प्रकार वह भी साधारणीकृत हो जाता है यद्यपि उसकी ओर शुक्लजी ने आलम्बन की अपेक्षा अधिक जोर नहीं दिया है। भट्टनायक का विचार है कि जब काव्य (दृश्य काव्य) में ऐसे व्यक्ति का वर्णन होता है जिसके प्रति दर्शक, श्रोता या पाठक की पूज्य भावना होती है, तो उसके शृंगार आदि व्यापार का ग्रहण रस रूप में पाठक उसी दशा में कर सकता है, जब भोजक वृत्ति द्वारा पूज्य भावना के वे आलम्बन, अपने विशेषत्व या पूज्य भावना या आलम्बनत्व को छोड़कर साधारण रूप में उपस्थित हो जाते हैं। वे विशिष्ट व्यक्ति न रहकर साधारण व्यक्ति-मात्र रह जाते हैं। इस प्रकार उनके शृंगार आदि व्यापार का ग्रहण रस रूप में पाठक स्वतन्त्र रूप से कर सकता है। शुक्लजी ने साधारणीकरण की शक्ति भोजक वृत्ति में न मानकर 'कवि कर्म' में मानी है। इसका तात्पर्य यह है कि कवि अपनी कला कुशलता द्वारा आलम्बन को इस रूप में प्रस्तुत करता है कि वह सभी दर्शको, श्रोताओं या पाठको का साधारण रूप में आलम्बन हो जाता है। किसी भाव का कोई विषय कवि कर्म द्वारा इस प्रकार प्रस्तुत करना कि वह सामान्यतः सबके उसी भाव का आलम्बन हो सके 'साधारणीकरण' कहलाता है।

उनके विचार से कवि का कर्म अपनी अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाना है।^२ इसमें कल्पना की बहुत आवश्यकता होती है। बिना कल्पना के अनुभूति की प्रेषणीयता में पूर्णता नहीं आती। कल्पना की क्रिया भी कवि की भावुकता अथवा अनुभूति के अनुरूप होती है। इस प्रकार कवि के लिए कल्पना तथा भावुकता (अनुभूति) दोनों अनिवार्य हैं।^३ कल्पना अनुभूति के अनुकूल होती है।^४ इसलिए इन दोनों में भी अनुभूति या भावुकता प्रमुख है, क्योंकि कल्पना उसी के आधार पर तथा उसी के अनुरूप अपना कार्य करती है। इस प्रकार शुक्लजी का कवि कर्म से तात्पर्य अनुभूति अथवा भावुकता तथा उसके अनुरूप कार्य करने वाली कल्पना शक्ति से है तथा अनुभूति अथवा भावुकता के अनुरूप कार्य करने वाली कल्पना ही साधारणीकरण का कारण है। इस प्रकार वे साधारणीकरण का विषय कवि की अनुभूति या भावुकता को मानते हैं तथा कल्पना को उसका साधक। कल्पना अनुभूति को ही पाठक के

१ 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० ३०८।

२ देखिए वही, पृ० ११३।

३ देखिए वही, पृ० ११४।

४ "इसी (कल्पना की) क्रिया कवि की भावुकता के अनुरूप होती है।"

'वही' पहला भाग (सन् १९३६), पृ० ११३।

हृदय में पहुँचाती है।^१ इस प्रकार वे कवि की ही भाँति पाठक के हृदय में भी कवि की अनुभूति या भावुकता का संचार होना मानते हैं। यह अनुभूति रस की पूरी सामग्री से युक्त रहती है। कवि की विधायक-कल्पना उसका कवि के हृदय में विधान करती है और पाठक की ग्राहिका-कल्पना उसे ग्रहण कर लेती है। यह कल्पना रस काल के भीतर भी भाव के साथ अन्योन्याश्रित व्यापार करती रहती है तथा भाव के समकक्ष अथवा समान शक्ति रखने वाली होती है।^२

इससे यह तात्पर्य निकलता है कि कवि कर्म (कल्पना) ही किसी भाव के विषय (आलम्बन) को सामान्यतः सबका आलम्बन बनाता है। भाव का विषय कवि की अनुभूति ही है, जैसा पहले कहा जा चुका है। इसलिए कल्पना ही अनुभूति को सबकी अनुभूति बनाती है। दूसरे शब्दों में अनुभूति के अनुरूप चलने वाली कवि की कल्पना उस अनुभूति का साधारणीकरण करती है। इस प्रकार शुक्लजी अनुभूति का ही साधारणीकरण अप्रत्यक्ष रूप में मानते हैं तथा वह कल्पना द्वारा सम्पन्न होता है।

इस कवि-कर्म में कल्पना के अतिरिक्त वे भाषा का भी योग मानते हैं।^३ अनुभूति को प्रेषणीय बनाने के लिए कल्पना के साथ भाषा का सहारा लेना भी आवश्यक है।^४ इस प्रकार उन्होंने साधारणीकरण की क्रिया में जो कवि-कर्म का योग माना है, उसमें कल्पना के साथ-साथ भाषा का भी आधार लिया है। निष्कर्ष यह है कि वे साधारणीकरण की क्रिया के मूल में कवि-कर्म अथवा अनुभूति और भाषा का आधार मानते हैं।

वे मानते हैं कि सच्चा कवि लोक-हृदय की पहचान रखता है तथा पाठक श्रोता या दर्शक के हृदय को लोक-हृदय में लीन करने में समर्थ होता है। यदि काव्य में ऐसे किसी भाव के आलम्बन का वर्णन होगा, जो मनुष्य मात्र के किसी भाव का आलम्बन न बन सके, तो वह काव्य भाव-प्रदर्शक मात्र रहेगा, उसमें विभाव-पक्ष का अभाव होगा। काव्य की सच्ची रसानुभूति भाव तथा विभाव दोनों पक्षों के सामंजस्य से ही हो सकती है।^५ साधारणीकरण में भाव तथा विभाव दोनों पक्षों का सामंजस्य अनिवार्य है। उनका विचार है कि जिस काव्य में मनुष्य मात्र को आकर्षित करने वाला आलम्बन न हो, वह काव्य केवल भाव-प्रदर्शक मात्र होगा, विभाव-विधायक नहीं।

१ “अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाना ही कवि-कर्म है।” वही (दूसरा भाग)

पृ० ११३।

२. देखिए वही, पृ० ११३।

३ “भावुक जन कल्पना-सम्पन्न और भाषा पर अधिकार रखने वाला होता है तभी कवि होता है।” चिन्तामणि (दूसरा भाग) (स० २००२) पृ० ११४।

४ वही, पृ० ११४।

५ चिन्तामणि, (प्रथम भाग) (स० १९३९), पृ० ३०६।

शुक्लजी का भाव तथा विभाव का यह भेद निराधार है, क्योंकि प्रत्येक भाव का कोई न कोई आलम्बन होना आवश्यक है। कविता की रचना के समय कवि के हृदय में जिस भाव की अनुभूति होती है, उसका कोई आलम्बन अवश्य होता है। यदि उस अनुभूति में पाठक को रसमग्न करने की शक्ति है, तो कवि के भाव का आलम्बन, पाठक का आलम्बन अवश्य हो जाएगा। प्रत्येक सच्ची कविता जो भाव-विधायक होगी, वह विभाव-विधायक भी अनिवार्यतः होगी। काव्य में भाव तथा विभाव का महत्त्व तथा स्थान समान है। केवल भाव-विधायक काव्य में भी आलम्बन का आरोप करके पाठक आनन्द लेता है। यह आरोपित आलम्बन, कवि की अनुभूति के आधार पर ही होता है। शुक्लजी यह स्वयं मानते हैं कि भाव-प्रदर्शक काव्य में पाठक या श्रोता अपनी भावना के अनुसार आलम्बन का आरोप कर लेता है। मेरा विचार है कि वह केवल अपनी भावना के अनुसार आलम्बन का आरोप नहीं करता, आलम्बन का आरोप कवि की अनुभूति के आधार पर होता है, जो काव्य द्वारा पाठक के मन में प्रेषित होती है। इस प्रकार भाव-विधायक तथा विभाव-विधायक काव्य की पृथक्ता असंगत है। ऐसा कोई काव्य नहीं है, जिसमें कवि की अनुभूति के पीछे कोई आलम्बन न हो। भाव-विधायक तथा विभाव-विधायक काव्य की कल्पना का आधार उनकी तीन प्रकार की रसानुभूतियों की कल्पना है।

शुक्लजी का विचार है कि "भाव का विषय सदा विशेष होता है, सामान्य नहीं, वह व्यक्ति सामने लाता है जाति नहीं।" अर्थात् आलम्बन रूप में प्रतिष्ठित, व्यक्ति होता है, जाति नहीं; साधारणीकरण भी विशेष का होता है सामान्य का नहीं। इसका तात्पर्य यह है कि जिस व्यक्ति विशेष के प्रति किसी भाव की व्यंजना कवि या पात्र द्वारा होती है, पाठक या दर्शक या श्रोता की कल्पना में भी या तो वही व्यक्ति विशेष उपस्थित होता है या उसी के समान धर्म वाली कोई मूर्ति विशेष आ जाती है। वह व्यक्ति (या मूर्ति) ऐसा होगा, जो उसी भाव का आलम्बन हो सकेगा तथा उसी भाव को पाठक या श्रोता के मन में जाग्रत कर सकेगा, जिसकी व्यंजना कवि या पात्र द्वारा की गई है। इस प्रकार शुक्लजी यह सिद्ध करते हैं कि "साधारणीकरण आलम्बनत्व-धर्म का होता है। व्यक्ति तो विशेष ही रहता है, पर उसमें प्रतिष्ठा ऐसे सामान्य धर्म की रहती है, जिसके साक्षात्कार से सब श्रोताओं या पाठकों के मन में एक ही भाव का उदय थोड़ा या बहुत होता है।" इसका तात्पर्य यह है कि जो व्यक्ति आलम्बन रूप में प्रतिष्ठित होता है, उसमें सब पर समान प्रभाव डालने वाले कुछ धर्मों की प्रतिष्ठा होती है, इसलिए वह सबके भावों का आलम्बन हो जाता है। अभिनवगुप्त के मतानुसार विभावादि के सामान्य रूप में प्रतीत होने का वे यह अर्थ लेते हैं कि 'रस-मग्न पाठक के मन में यह भेद नहीं रहता कि यह आलम्बन मेरा है या दूसरे का। थोड़ी देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय

१ चिन्तामणि, प्रथम भाग (सं० १९३६), पृ० ३०६।

२. वही, पृ० ३१३।

हो जाता है। उसका अपना भलग हृदय नहीं होता।^१ इस प्रकार साधारणीकरण के सम्बन्ध में शुक्लजी का मत अभिनवगुप्ताचार्य से भिन्न प्रतीत होता है जो आलम्बनत्व-धर्म का साधारणीकरण न मानकर श्रोता या पाठक के हृदय का साधारणीकरण मानते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि आलम्बन चाहे जैसा भी हो, दर्शक, श्रोता आदि के हृदय की एक ऐसी अवस्था आती है, जिसमें वह उसको सामान्य अर्थात् विशेषताहीन समझता है। अभिनवगुप्त भी हृदय में वासना रूप से स्थित भाव को जगाने की क्रिया, काव्य अर्थात् काव्यगत आलम्बन द्वारा ही मानते हैं। इस प्रकार यदि हृदय ही साधारणीकृत होता है, तो भी आलम्बन उसका आधार होता है, जैसा शुक्लजी मानते हैं। अभिनवगुप्त के मत में एक दोष यह है कि इस प्रकार का साधारणीकरण करने वाला हृदय, असामान्य व्यक्ति का ही होगा, जबकि रसानुभव सामान्य-व्यक्ति द्वारा होता है। इस प्रकार अभिनवगुप्त की अपेक्षा भट्टनायक का मत शुक्लजी के अधिक समान है, क्योंकि भट्टनायक के अनुसार भी भोजक वृत्ति द्वारा (जैसे शुक्लजी के अनुसार कवि-कर्म द्वारा) सत्व, रज और तम गुणों में से अन्तिम दोनो से मुक्त होकर दर्शक, श्रोता आदि के हृदय में केवल सत्व गुण रह जाता है। इसी प्रकार की स्थिति का वर्णन करते हुए शुक्लजी कहते हैं कि 'जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्य मात्र के भावों के आलम्बनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भाव-सत्ता का सामान्य भाव-सत्ता में लय हो जाता है वही पुनीत रस भूमि है।'^२ इस प्रकार वे प्रकारान्तर से अभिनवगुप्त की ही भाँति पाठक के हृदय का भी साधारणीकरण मानते हैं। उनका विचार है कि यह साधारणीकरण जैसा स्थायी भावों में होता है, वैसा दूसरे भावों में नहीं होता।

साधारणीकरण के लिए शुक्लजी आलम्बन की अनिवार्यता मानते हैं। वे कहते हैं कि "जिस व्यक्ति विशेष के प्रति किसी भाव की व्यञ्जना कवि या पात्र करता है, पाठक या श्रोता की कल्पना में वह व्यक्ति विशेष ही उपस्थित रहता है।" इसका तात्पर्य यह है कि वही व्यक्ति-विशेष जो कवि के मन में उसके भाव के आलम्बन के रूप में रहता है वही कल्पना के द्वारा बिम्ब रूप में पाठक के मन में आ जाता है। उनका यह विचार मनोविज्ञान के आधार पर ठीक नहीं बैठता। कल्पना द्वारा बिम्ब रूप में विषय या आलम्बन का ग्रहण उसी रूप में नहीं हो सकता, जैसा शुक्लजी मानते हैं। उसे तो पाठक या श्रोता अपनी मानसिक शक्ति, प्रवृत्ति, अनुभवों के भण्डार की विशिष्टता, रुचि तथा निजी-व्यक्तित्व के आधार पर ग्रहण करता है।^३

१. वही, पृ० ३१३।

२. चिन्तामणि (स० २००२) पृ० ६८।

३ (१) "कन्सिडरिंग दी स्क्वेरचन इन दिस लाइट वी शैल हैव टू गिव दी डिफरेंस इन इन्डोविज्यूएलिटी एण्ड टेस्ट आव दी परसीवर्स आव पोयट्री, देयर ड्यू इम्पोर्टेंस, विकोज इन डिटर्मिनिंग दी फार्म आव पोयिटिक रैलिश, देयर रोल इज वैरी प्रोमिनेन्ट।"

(२) "पीपिल आर अनलाइक इमोशनली एज दे आर अनलाइक फिजीकली।"
'साइकोलोजिकल स्टडीज इन रस' (सन् १९५०), पृ० १००।

इम त्रिम्ब का सम्बन्ध पाठक की कल्पना की ग्राहिका-शक्ति से है, जो प्रत्येक पाठक की पृथक्-पृथक् होती है। कल्पना-शक्ति का आधार स्मृति-अनुभव तथा ज्ञान है, जो प्रत्येक पाठक के पृथक्-पथक् होते हैं। इसलिए काव्य से कल्पना के द्वारा जो बिम्ब पाठक के मन में स्थापित होगा, वह पूर्णतया उसी आलम्बन का नहीं हो सकता, जो कवि के मन में था चाहे वह उसी भाव या धर्म का आलम्बन हो जाए, जो साधारणीकृत होकर पाठक के मन में आ जाता है। स्वयं शुक्ल जी यह लिखते हैं कि पाठक या दर्शक की कल्पना में या तो वही व्यक्ति-विशेष उपस्थित होगा या उसी के समान धर्म वाली कोई भूति। उसी व्यक्ति-विशेष का पूर्णतया उसी रूप में उपस्थित होना भ्रमनोवैज्ञानिक है। इसलिए आलम्बन ही साधारणीकृत होकर प्रत्येक पाठक के मन में पाठक के मन के अनुरूप बिम्ब-ग्रहण कराएगा। इस प्रकार आलम्बन का भी साधारणीकरण होता है।

शुक्लजी साधारणीकरण के लिए आलम्बन की उपयुक्तता पर विशेष जोर देते हैं। उनका विचार है कि रसानुभूति के लिए आलम्बन या तो स्वभावतः ऐसा होना चाहिए या उसका चित्रण इस रूप में होना चाहिए या उसकी ख्याति ऐसी होनी चाहिए कि वह मनुष्य मात्र को आकर्षित कर सके, तभी वह आलम्बन, पूर्ण रसानुभूति के उपयुक्त तथा साधारणीकरण के लिए सक्षम होगा। साधारणतया काव्य के आलम्बन, मनुष्यमात्र के लिए सामान्य आकर्षण वाले होते हैं।^१ दाम्पत्य प्रेम का आलम्बन (पुरुष के लिए स्त्री, स्त्री के लिए पुरुष) प्राणीमात्र को आकर्षित करता है। इसीलिए शृंगार की कविता की इतनी अधिकता है।

उन्होंने शृंगार के अतिरिक्त अन्य भावों के साधारणीकरण में कुछ विशिष्ट-ताएँ मानी हैं, जैसे क्रोध के आलम्बन का साधारणीकरण सभी दशाओं में नहीं होगा। रोदरस में भी आलम्बन का साधारणीकरण पूरा-पूरा तभी हो सकता है, जब वह अपनी क्रूरता, अन्याय और अत्याचार आदि के कारण मनुष्यमात्र के क्रोध का पात्र बनाया जा सके।^२ ऐसी दशा में यह आवश्यक नहीं है कि आलम्बन का स्वभाविक आकर्षण ही हो वरन् आलम्बन में ऐसे कर्म की स्थापना भी अनिवार्य है, जो मनुष्यमात्र के भाव का विषय बन सके।

आलम्बन की उपयुक्तता के अनिरीकृत रसानुभूति के लिए उन्होंने आलम्बन के औचित्य पर भी जोर दिया है। वे ऐसा आलम्बन होना भी उचित नहीं समझते कि जो आशय का तो आलम्बन हो, किन्तु भ्रोता या पाठक आदि का न हो सके। भाव-व्यजना के लिए वे भाव का औचित्य देखना आवश्यक मानते हैं।^३

१ देखिए चिन्तामणि, दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० ६६।

२ देखिए वही. पृ० ६६।

३ "यदि भाव-व्यजना में भाव अनुचित है, ऐसे के प्रति हे जैसे के प्रति न होना चाहिए तो 'साधारणीकरण' न होगा अर्थात् भ्रोता या पाठक का हृदय उस भाव की रसात्मक अनुभूति ग्रहण न करेगा, उस भाव में लीन न होगा।" वही पृ० २०१।

रस के साधारणीकरण के प्रसंग में ही शुक्लजी ने व्यक्तिवैचित्र्यवाद की भी चर्चा की है। व्यक्तिवैचित्र्यवाद का सम्बन्ध विभिन्न प्रकार की अनुभूतियों से है, जो प्रधान रूप में तीन प्रकार की होती है, प्रथम, आश्चर्यपूर्ण प्रसादन, जो किसी पात्र के शील के चरम उत्कर्ष से उत्पन्न होता है, द्वितीय, आश्चर्यपूर्ण अवसादन, जो उसके अत्यन्त पतन के दर्शन से होता है तथा तृतीय, कुतूहल मात्र की अनुभूति, जिसमें किसी अलौकिक व्यक्ति के दर्शन से एक प्रकार का कुतूहल मात्र उत्पन्न होता है।

रसानुभूति के स्वरूप के सम्बन्ध में आचार्य शुक्ल का प्राचीन आचार्यों से मतभेद है। प्राचीन आचार्य रसानुभूति को 'आनन्दमय', 'ब्रह्मानन्द सहोदर' लोकोत्तर आदि के नाम से अभिहित करते थे, किन्तु शुक्लजी रसानुभूति का इस रूप में ग्रहण केवल 'अर्थवाद के रूप में' मानते हैं। उनका विचार है कि काव्यानुभूति या रसानुभूति जीवन से परे की अनुभूति नहीं है। वह वास्तव में जीवन के भीतर की ही अनुभूति है, आसमान से उतरी हुई कोई वस्तु नहीं है।^१ वे रस की अनुभूति को प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से सर्वथा अप्रत्यक्ष या अवास्तविक की अनुभूति नहीं मानते। उनका विचार है कि यद्यपि रसानुभूति वास्तव में लोकानुभूति या जीवन की अनुभूति से पृथक् नहीं है, तथापि उसमें कुछ विशिष्टता है।^२ (रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से सर्वथा पृथक् कोई अन्तर्वृत्ति नहीं है, बल्कि उसी का उदात्त और अवदात्त स्वरूप है) अलौकिक या लोकोत्तर के स्थान पर वे रसानुभूति को उदात्त और अवदात्त की संज्ञा देना उपयुक्त मानते हैं। शुक्लजी मनोमय कोष को काव्य-भूमि मानते हैं।^३ इनके विपरीत प्राचीन आचार्य आनन्दमय कोष को काव्य-भूमि मानकर रसानुभूति को लोकोत्तर तथा आनन्दमय मानते थे। किन्तु शुक्लजी रसानुभूति को अलौकिक न स्वीकार करके प्रत्यक्ष या वास्तविक ही मानते हैं।

शुक्लजी दो प्रकार की रसात्मक प्रतीति मानते हैं, प्रथम वह है, जिसमें किसी भाव की व्यञ्जना होने पर उसमें लीन हो सकते हैं। यह पूर्ण रस की अनुभूति है, जो स्थायी भावों की अनुभूति के आधार पर होती है। यह अनुभूति उच्च प्रकार की अनुभूति है, जो अखण्ड तथा पूर्ण है। दूसरे प्रकार की रसात्मक प्रतीति वह है जिसमें जिस भाव की व्यञ्जना होती है, उसमें लीन तो न हो सकते हो पर उस भाव की व्यञ्जना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का केवल हृदय से अनुमोदन कर सकते हैं। यह दूसरे प्रकार की अनुभूति मध्यम कोटि की है, जो अखण्ड और पूर्ण नहीं है केवल काव्य-प्रशंसा मात्र है।^४ इस प्रकार रस की दो कोटियाँ मानकर, वे प्राचीन आचार्यों

१ देखिए चिन्तामणि, दूसरा भाग (सं० २००२) (काव्य में रहस्यवाद), पृ० ११५।

२ चिन्तामणि, पहला भाग (सन् १९३९), पृ० ३४४।

३ देखिए चिन्तामणि, दूसरा भाग (सं० २००२) (काव्य में रहस्यवाद), पृ० ८०।

४ देखिए चिन्तामणि, दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० ९८।

में भिन्न धारणा रखते हैं, जो रसानुभूति की एक ही कोटि मानते हैं, क्योंकि रस तो पूर्ण (ऐवसोल्यूट) तथा अखण्ड है ।

शुक्लजी मन के किसी भाव में रमने तथा हृदय के उससे प्रभावित होने की दशा को ही रस-दशा मानते हैं । रस-दशा के सम्बन्ध में उनकी पहली धारणा यह है कि यह दशा हृदय की मुक्तावस्था है, जिसमें व्यक्ति अपने पराए के भेद-भाव से छूटकर अनुभूति मात्र रह जाता है अर्थात् काव्य के प्रस्तुत भाव की अनुभूति में ही मग्न हो जाता है ।^१ रस-दशा के सम्बन्ध में उनकी दूसरी धारणा यह है कि इस दशा में व्यक्ति का हृदय लोक-हृदय में लीन हो जाता है ।^२ इस दशा को उन्होंने 'भाव की पवित्र भूमि' या 'पुनीत रस भूमि' माना है । इस दशा में मनुष्य मात्र के सामान्य-आगम्य के सामान्य धर्म में पाठक, श्रोता आदि का हृदय लीन हो जाता है ।

शुक्लजी सौन्दर्यानुभूति को भी रसानुभूति के रूप में मानते हैं । उनका विचार है कि कुछ सुन्दर वस्तुएँ हमारे मन में आकर हमारी सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उनका ज्ञान ही हमसे दूर हो जाता है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं । इस प्रकार जो उनमें हमारी अन्तस्सत्ता की तदाकार परिणति होती है, वह सौंदर्य की अनुभूति है ।^३ इसी को वे रस-दशा भी मानते हैं, जिसमें हमारी अन्तस्सत्ता आलम्बन के सामान्य धर्म में लीन होकर तदाकार परिणत हो जाती है । ध्यानपूर्वक देखने पर हृदय की मुक्तावस्था, व्यक्ति-हृदय का लोक-हृदय में लीन होना, सौन्दर्यानुभूति और रस-दशा वास्तव में एक ही बात है ।

उन्होंने रसास्वाद को आनन्द स्वरूप माना है । रसास्वाद के अन्तर्गत भय, क्रोध, जुगुप्सा, और कश्या आदि की अनुभूति दुःखमय होती है या सुखमय, इसके सम्बन्ध में उन्होंने प्राचीन आचार्यों के विरुद्ध, उसे दुःखमय ही माना है । उनका विचार है कि दुःखरूप अनुभूति में दर्शक वास्तव में दुःख ही का अनुभव करते हैं । हृदय की मुक्तावस्था में होने के कारण वह दुःख भी रमात्मक होता है ।^४ उन्होंने आनन्द का अर्थ व्यक्तिगत सुख-भोग न लेकर हृदय का व्यक्ति-बद्ध दशा से मुक्त और हल्का होकर अपनी स्वाभाविक क्रिया में तत्पर होना माना है ।^५ रसास्वाद आनन्दस्वरूप इसीलिए है कि वह हृदय को मुक्तावस्था में लाकर, हल्का करके, अपनी भावानुभूति की क्रिया में सलग्न कर देता है । उनका यह विचार सौन्दर्यवादी

१ "जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस-दशा कहलाती है ।" चिन्तामणि, प्रथम भाग (सन् १९३६), पृ० १६२-१६३ ।

२ वही, पृ० ३०६ ।

३ देखिए चिन्तामणि, प्रथम भाग (सन् १९३६), पृ० ३२५ ।

४ देखिए वही, पृ० ३४२ ।

५ देखिए वही, पृ० ३४२ ।

क्रोचे से भी मिलता है, जो काव्यगत दुःखमय भावों की अनुभूति दुःस्वप्न तथा सुखमय की सुस्वप्न मानते हैं।

रसानुभूति की प्रक्रिया पर विचार करते हुए शुक्लजी व्यजना में अर्थात् व्यञ्जक वाक्य में रस मानते हैं। उनके विचार से व्यञ्जक वाक्य ही काव्य होता है, व्यग्य भाव या वस्तु नहीं।^१ उनका विचार है कि यद्यपि व्यञ्जक-वाक्य में ही रस है तथापि व्यञ्जक या लक्षक वाक्य का व्यग्यार्थ या लक्ष्यार्थ से सामञ्जस्य होना अनिवार्य है, अन्यथा वह व्यञ्जक या लक्ष्यार्थ वाक्य उन्मत्त प्रलाप मात्र होगा।^२ व्यञ्जक वाक्य या उक्ति में रस या काव्यत्व मानने से शुक्लजी रीतिवादियों के निकट आते दिखाई देते हैं, किन्तु वास्तव में वे रसवादी ही हैं। उनके इस कथन का तात्पर्य केवल इतना ही है कि वे व्यञ्जक वाक्य या काव्य-रीति के महत्त्व को स्वीकार करते हैं। व्यञ्जक वाक्य में रस मानने का उनका तात्पर्य यह है कि काव्यगत भाव की व्यजना ही रस है। व्यञ्जक वाक्य में जिस भाव की व्यजना होती है, वही रस है। व्यञ्जक वाक्य का व्यग्यार्थ से सामञ्जस्य मानने से वे व्यञ्जक वाक्य में व्यञ्जित भाव को ही रस मानते हैं, केवल व्यञ्जक वाक्य को नहीं। इस प्रकार उनका रसवादी प्राचीन आचार्यों से तात्त्विक भेद नहीं है, जो काव्यगत भाव की व्यजना को ही रस मानते हैं।

शुक्लजी ने भाव-व्यजना या रस व्यजना को वस्तु व्यजना से सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति माना है।^३ वस्तु-व्यजना किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है और भाव-व्यजना भाव का संचार करती है या उसकी अनुभूति उत्पन्न करती है। दोनों की विभिन्न कोटियाँ हैं। वस्तु-व्यजना और भाव-व्यजना के ध्वनिकार द्वारा प्रतिपादित इस भेद को कि वस्तु-व्यजना में वाच्यार्थ से व्यग्यार्थ पर आने का पूर्वापरक्रम लक्षित होता है (सलक्ष्य-क्रम की प्रक्रिया) तथा भाव-व्यजना में नहीं होता (असलक्ष्य-क्रम की प्रक्रिया) वे नहीं मानते। उनका विचार है कि भाव-व्यजना एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर ही जाना नहीं है, वरन् वह तो भावों का अनुभव है। उसमें निश्चित रूप में भावों की अनुभूति होती है, इसलिए उसे व्यग्यार्थ कहना अनुपयुक्त है। इसके विपरीत व्यग्यार्थ भाव की अनुभूति न होकर केवल व्यग्य अर्थ मात्र है, जो कोई वस्तु या तथ्य ही होता है और भाव की अनुभूति से पृथक् होता है। इसलिए वस्तु-व्यजना जो वस्तु या वृत्त का बोध कराती है, भाव-व्यजना से जो वस्तु या तथ्य का बोध न कराकर भाव की अनुभूति उत्पन्न करती है, पूर्णतया पृथक् है।^४

व्यक्तिविवेककार महिम भट्ट का यह मत है कि व्यजना अनुमान से भिन्न कोई वस्तु नहीं है। शुक्लजी इनका इस बात में तो समर्थन करते हैं कि वस्तु-व्यजना

१ देखिए चिन्तामणि दूसरा भाग (स० २००२) पृ० १०५।

२ देखिए वही, पृ० १०५।

३ देखिए वही, पृ० १७६।

४. चिन्तामणि, वही, पृ० १७६।

मे वाच्यार्थ से व्यग्यार्थ तक पहुँचने की क्रिया अनुमान द्वारा ही होती है। किन्तु भाव-व्यञ्जना में वान्यार्थ से व्यग्यार्थ तक पहुँचने का क्रम इतना तीव्र है कि इसका पता ही नहीं चलता। इसलिए उनका विचार है कि अनुमान की प्रक्रिया के द्वारा वाच्यार्थ में व्यग्य-भाव तक पहुँचा तो जा सकता है पर उस भाव को आस्वाद पदवी तक नहीं पहुँचाया जा सकता। इसलिए वस्तु-व्यञ्जना की भाँति भाव-व्यञ्जना अनुमान पर आश्रित नहीं है। उनके विचार से वस्तु-व्यञ्जना और भाव-व्यञ्जना में से एक ही के साथ व्यञ्जना शब्द का प्रयोग उचित है।^१

शुक्लजी रस के प्राचीन आचार्यों की भाँति रसानुभूति में पाठक, श्रोता आदि का आश्रय के साथ तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण अनिवार्य मानते हैं। उनके विचार से यह रस की सर्वोच्च अवस्था है, जिसका विवेचन भारतीय साहित्य-शास्त्र में हो चुका है। आश्रय के साथ तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण के विचार की प्रेरणा कदाचित् उन्हें विश्वनाथ से मिली होगी, जिन्होंने आश्रय तथा पाठक (श्रोता) के तादात्म्य की बात कही है। मनोविज्ञान के आधार पर उनकी यह मान्यता भी नहीं टिकती। वास्तव में आश्रय (पात्र) आलम्बन (नायक) तथा पाठक (श्रोता) तीनों की मनोवैज्ञानिक स्थिति, व्यक्तित्व तथा मानसिक सस्यान अनिवार्यतः भिन्न होगा। इसलिए यह अनिवार्य नहीं है कि आलम्बन के जिस भाव को, आश्रय जिस रूप में ग्रहण करेगा, पाठक या श्रोता भी उसी रूप में ग्रहण करेंगे। आश्रय तथा पाठक, कल्पना-शक्ति, अनुभव, बुद्धि, व्यक्तित्व तथा रुचि आदि सबके आधार पर एकाकार नहीं हो सकते, इसलिए यह सम्भव होने पर भी कि दोनों एक ही भाव को ग्रहण करें, यह भौतिक रूप में असम्भव है कि दोनों पूर्णतया उसी प्रकार के भाव को उसी स्वरूप तथा मात्रा में ग्रहण कर सकें। अभिनवगुप्त भी जिस हृदय-स्थित वासना का उल्लेख करते हैं, वह भी सबके हृदय में एक सी नहीं हो सकती।^१

शुक्लजी का यह विचार कि आश्रय के साथ पाठक का तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण होता है, कुछ भ्रामक ही है। तादात्म्य का व्युत्पत्ति-गत अर्थ है 'स आत्मा स्वरूप यस्य तस्य भाव'। दो व्यक्तियों की आत्मा की समानता असम्भव है। इस तादात्म्य शब्द से केवल समान धर्मा तथा सम भाव होने का ही साधारणतया अर्थ लिया जा सकता है आत्मा के एक होने का नहीं। इस प्रकार तादात्म्य तथा साधारणीकरण में कोई विशेष भेद नहीं है, केवल शब्दों का भेद मात्र है। आलोच्य-काल के पश्चात् कुछ आलोचकों ने इस भेद को स्वीकार भी नहीं किया है।^१

१. चिन्तामणि, दूसरा भाग (सं० २००२), पृ० १५०।

२. "वासना के न्यूनाधिक्य से रस समीप में न्यूनाधिक्य होना संभव है।" काव्य दर्पण, रामदहिन मिश्र (१९४७) पृ० ७७६।

३. "एक स्थान पर साधारणीकरण और दूसरे पर तादात्म्य का प्रयोग भ्रामक ही नहीं असुद्ध है।" वही, पृ० १७५।

आश्रय के साथ तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण का ही उल्लेख करने में शुक्ल जी कवि की स्थिति को छोड़ जाते हैं। कवि की आश्रय तथा आलम्बन के प्रति जो अनुभूति होगी वही पाठक की काव्य पढ़ते समय होगी। इस प्रकार कवि की अनुभूति का ही साधारणीकरण होता है तथा पाठक के हृदय में आश्रय तथा आलम्बन के प्रति, जो उसका अनुभूतिगत भाव होता है, वही प्रेषित होता है। इस सम्बन्ध में कवि की स्थिति का विचार किए बिना यह प्रसंग अधूरा रह जाता है।

वे रस की एक नीची अवस्था भी मानते हैं, जिसका विवेचन भारतीय साहित्य में नहीं हुआ है। इस नीची रस-अवस्था में किसी भाव की व्यञ्जना करने वाला या कोई क्रिया या व्यापार करने वाला पात्र भी शील की दृष्टि से श्रोता (या दर्शक) के किसी भाव का जैसे श्रद्धा, भक्ति, घृणा, रोष, आश्चर्य, कुतूहल या अनुराग का आलम्बन हो सकता है। इस दशा में श्रोता, दर्शक आदि उस भाव का अनुभव नहीं करता, जिसकी व्यञ्जना, पात्र अपने आलम्बन के प्रति करता है, वह पात्र के प्रति किसी और ही भाव का अनुभव करता है। इस प्रकार इसमें श्रोता या दर्शक का हृदय उस पात्र से पृथक् रहने के कारण, आश्रय के साथ तादात्म्य नहीं करता और आश्रय को ही आलम्बन मानने के कारण, आश्रय के आलम्बन का साधारणीकरण भी नहीं होता। श्रोता, पाठक या दर्शक किसी और भाव का अनुभव करता है तथा आलम्बन और ही भाव की व्यञ्जना करता है। पाठक, श्रोता या दर्शक का हृदय आलम्बन रूप में चित्रित, पात्र के हृदय से भिन्न स्थिति में रहता है। ऐसी दशा में पाठक या श्रोता के हृदय में आश्रय के साथ तादात्म्य या सहानुभूति नहीं रहती, बल्कि वह उसका शील-द्रष्टा या प्रकृति-द्रष्टा के रूप में प्रभाव ग्रहण करता है। उसका यह प्रभाव भी रसात्मक ही होता है। पर इसको वे मध्यम कोटि की रसात्मकता मानते हैं।

शुक्लजी का विचार है कि आश्रय के शील-द्रष्टा के रूप में स्थित होने पर भी पाठक या दर्शक के मन में कोई न कोई भाव जागता अवश्य है। अन्तर केवल यह होता है कि पाठक या दर्शक का आलम्बन, आश्रय का आलम्बन नहीं होता, वह आश्रय ही स्वयं उसका आलम्बन होकर, उसके हृदय में किसी भाव को जाग्रत करता है। रस की इस मध्यम दशा में भी एक प्रकार का तादात्म्य और साधारणीकरण होता है। इसमें पाठक का तादात्म्य आश्रय से तीन ही होता वरन् कवि के उस अव्यक्तभाव से होता है, जिसके अनुरूप उसने आश्रय के स्वरूप का निर्माण किया है। आश्रय का जो स्वरूप कवि अपनी कल्पना में लाता है, उसके प्रति उसका कुछ न कुछ भावअवश्य रहता है। उसी प्रकार का भाव पाठक के हृदय में भी उस आश्रय के प्रति उत्पन्न हो जाता है। इस प्रकार आश्रय (पात्र) का स्वरूप, कवि के जिस भाव का आलम्बन रहता है, पाठक या दर्शक के भी उसी भाव का प्रायः आलम्बन हो जाता है।^१ किन्तु उच्चकोटि की रसानुभूति में भी तो आश्रय के स्वरूप के प्रति कवि

का कुछ न कुछ भाव अवश्य होता है। उस रसानुभूति में भी आश्रय का स्वरूप कवि के जिम भाव वा आलम्बन रहता है, पाठक या दर्शक के भी उसी भाव का हो जाता है। कवि की अनुभूति का उल्लेख शुक्ल जी ने मध्यमकोटि की अनुभूति में ही किया है। किन्तु कवि की अनुभूति उच्चकोटि की रसानुभूति में भी रहती है, क्योंकि वह आश्रय तथा आलम्बन के स्वरूप के मूल में रहती है।

जहाँ कवि किसी वस्तु या व्यक्ति का चित्रण मात्र करके छोड़ देता है, वहाँ पाठक का आश्रय कवि ही हो जाता है। उस वस्तु या व्यक्ति के प्रति, जो कवि का भाव है, उसी के साथ पाठक या दर्शक का तादात्म्य होता है। कवि का आलम्बन ही पाठक का आलम्बन हो जाता है। कभी-कभी पाठक या श्रोता आश्रय के किसी बेमेल या अनुपयुक्त भाव की व्यञ्जना को अपनाने में कुछ असमर्थ होता है। ऐसी दशा में उस भाव-व्यञ्जना का ग्रहण केवल शील-वैचित्र्य के रूप में ही होता है और उसके द्वारा धृणा, विरक्ति, अश्रद्धा आदि में से कोई भाव उत्पन्न होकर अपरितुष्ट दशा में ही रह जाता है। इस अपरितुष्ट भाव की तुष्टि तभी होती है, जब कोई दूसरा पात्र आकर उसकी व्यञ्जना, वाणी और चेष्टा द्वारा उस बेमेल या अनुपयुक्त भाव की व्यञ्जना करने वाले आश्रय (प्रथम पात्र) के प्रति करे। इस दूसरे पात्र की भाव-व्यञ्जना के साथ पाठक, श्रोता या दर्शक की पूर्ण सहानुभूति होती है। यह तुष्टि रस की मध्यम कोटि है। मध्य तथा उत्तम दोनों प्रकार की कोटियों का अन्तर यह है कि प्रथम में श्रोता या पाठक अपनी पृथक् सत्ता अलग सभाले रहता है तथा द्वितीय में उसकी पृथक् सत्ता कुछ क्षणों के लिए आश्रय की भावात्मक सत्ता में मिल जाती है।^१ उन्होंने द्वितीय प्रकार की रसानुभूति का प्राधान्य वैचित्र्य-प्रदर्शन की दृष्टि में लिखे हुए पाश्चात्य नाटकों में माना है। उन दो कोटियों के अतिरिक्त शुक्ल जी रस की एक निकृष्ट कोटि और मानते हैं और इसके अन्तर्गत चमत्कारवादियों के कुतूहल को रखते हैं।^२

इनकी यह रस की उत्तम, मध्यम तथा निकृष्ट कोटियाँ न तो प्राचीन आचार्यों ने मानी हैं, न आधुनिक मनोविज्ञान के आधार पर शुद्ध बैठती हैं। यदि काव्य की रसानुभूति की दो या तीन कोटियाँ हो सकती हैं, तो प्रत्येक व्यक्ति के मानसिक संस्थान के अनुसार अनेक भी हो सकती हैं। प्राचीन आचार्यों ने रस को अखण्ड तथा पूर्ण ही माना है। शुक्ल जी केवल उच्चकोटि की रसानुभूति को अखण्ड तथा पूर्ण मानते हैं, अन्य को नहीं। प्राचीन आचार्यों की परिभाषा में इस प्रकार की अन्य कोटियाँ, पूर्ण रस की कोटि में नहीं आती। वे रसाभास मात्र हैं, रस नहीं।

रसात्मक बोध के विविध रूपों का वर्णन करते हुए शुक्ल जी कहते हैं कि इस चारों ओर फैले हुए रूपात्मक जगत् के विभिन्न रूप ही काव्य द्वारा व्यक्त होकर

१. वही पृ० ३६६।

२. "चमत्कारवादियों के कुतूहल को भी काव्यानुभूति के अन्तर्गत ले लेने पर रसानुभूति की क्रमशः उत्तम, मध्यम और निकृष्ट तीन दशाएँ हो जाती है।" 'चिन्तामणि' भाग २ (स० २००२), पृ० २४०।

हमारे हृदय में विभिन्न भावों की प्रतिष्ठा करते हैं। ये रूप हमारे चारों ओर भी दिखाई पड़ते हैं तथा हमारी वृत्ति अन्तर्मुखी होने पर हमारे भीतर भी दिखाई पड़ते हैं। काव्य में इन्हीं बाह्य तथा अन्तर्मुखी रूपों की अभिव्यक्ति होती है। यह मानसिक या अन्तर्मुखी रूप-विधान दो प्रकार का होता है। प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुओं का मन में ज्यों का त्यों प्रतिबिम्ब डालने वाली आभ्यन्तर रूप-प्रतीति को स्मृति कहते हैं और प्रत्यक्ष देखे हुए पदार्थों के रूप, रंग, गति आदि के आवार पर खड़े होने वाले नए वस्तु-व्यापार-विधान या रूप-योजना को कल्पना कहते हैं। इन दोनों प्रकार के भीनरी रूप-विधानों के मूल में प्रत्यक्ष अनुभव किए हुए बाहरी ससार के रूप-विधान ही होते हैं। इस प्रकार उन्होंने तीन प्रकार के रूप-विधान माने हैं, प्रत्यक्ष, स्मृत तथा कल्पित। यह तीनों रूप-विधान यह शक्ति रखते हैं कि भावों को जाग्रत करके उन्हें रस कोटि में पहुँचा दें। कल्पित रूप-विधान द्वारा जाग्रत अनुभूति में तो रसानुभूति मानी जाती है ही, परन्तु जबल जी प्रत्यक्ष या स्मरण द्वारा जाग्रत वास्तविक अनुभूति को भी विशेष दशाओं में रसानुभूति की कोटि में मानते हैं।^१

प्रत्यक्ष रूप-विधान द्वारा जाग्रत अनुभूति के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “जिम प्रकार काव्य में वर्णित आलम्बनों के कल्पना में उपस्थित होने पर साधारणीकरण होता है, उन्ही प्रकार हमारे भावों के कुछ आलम्बनों के प्रत्यक्ष सामने आने पर भी उन आलम्बनों के सम्बन्ध में लोक के साथ या कम-से-कम सहृदयों के साथ हमारा तादात्म्य रहता है।” इसका तात्पर्य यह है कि हमारे भावों के आलम्बन के प्रत्यक्ष सामने आने पर उनके प्रति हमारा जो भाव होता है, वही भाव और भी बहुत से उपस्थित मनुष्यों का होना है। इस प्रकार वे आलम्बन हमारे ही न होकर लोक के सामान्य आलम्बन हो जाते हैं और उनकी प्रत्यक्ष अनुभूति के समय हमारे व्यक्तित्व की विनिष्टता का परिहार हो जाता है तथा वह लोक व्यक्तित्व से इस प्रकार एकाकार हो जाता है, जिस प्रकार साधारणीकरण के प्रभाव से, काव्य ध्वनि या नाटक-दर्शन के समय होता है। इसलिए उनके मत से यह प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूतियाँ रसानुभूति के अन्तर्गत आ सकती हैं।^२ इसलिये वे यह आवश्यक समझते हैं कि यह भावों के आलम्बनस्वरूप विषय मनुष्य या सहृदय मात्र के भावात्मक सत्त्व पर प्रभाव डालने वाले होने चाहिए।^३ वे रसानुभूति को वास्तविक या प्रत्यक्ष अनुभूति का ही एक उदात्त या अवदात्त स्वरूप मानते हैं, उनसे सर्वथा पृथक् नहीं।^४

इसी प्रकार उन्होंने स्मृति से उत्पन्न अनुभूति को भी रसानुभूति माना है। उनका विचार है कि भूतकाल में देखी हुई ऐसी वस्तुओं का वास्तविक स्मरण जो

१. देखिए ‘चिन्तामणि’ प्रथम भाग (सन् १९३६), पृ० ३३१।

२. वही, पृ० ३३७।

३. वही, पृ० ३३७।

४. देखिए वही, (सन् १९३६), पृ० ३३८।

५. देखिए वही, पृ० ३४४।

अब सामने नहीं है, कभी-कभी रसात्मक होता है। अतीतकाल की स्मृति द्वारा हमारे सामने लाए हुए अतीत के दृश्यो और परिचित स्थानों के द्वारा भी हमारी मनोवृत्ति स्वार्थ या स्वेच्छे सासारिक विधानों से हट कर शुद्ध क्षेत्र में स्थित हो जाती है।^१ यह स्मृति दो प्रकार की होती है—विशुद्ध-स्मृति और प्रत्यक्षाश्रित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान।

रम ग्रन्थों में जो स्मरण सचारी भाव माना गया है, उसका शुक्ल जी यह तात्पर्य समझते हैं कि स्थायी भाव से लगाव होने पर स्मरण, रस की कोटि में आ सकता है। उनका विचार है कि साधारण स्मरण या किसी काव्य में वर्णित स्मरण की अपेक्षा रीति, हास और करुणा नामक स्याई-भावों से सम्बद्ध विशुद्ध-स्मरण अधिकतर रसात्मक कोटि में आ जाता है। समय और स्थान का व्यवधान पड़ने पर पुरानी वस्तुओं तथा प्रिय व्यक्तियों के साहचर्य का स्मरण, जो रति भाव में सम्बद्ध होता है, बहुत प्रबल रूप में प्रभाव डालता है।^२ किसी दीन दुखी या पीड़ित व्यक्ति के स्मरण का लगाव करुणा से होता है। रति, हास और करुणा के अतिरिक्त दूसरे भावों के आलम्बनों का स्मरण भी कभी-कभी रससिक्त होता है, पर वही जहाँ आलम्बन केवल हमारी ही व्यक्तिगत भाव-सत्ता से सम्बद्ध नहीं बरन् सम्पूर्ण नर-जीवन की भाव-सत्ता से सम्बद्ध होता है।^३

स्मृत-रूप-विधान के दूसरे भाग, प्रत्यक्ष-मिथित स्मरण या प्रत्यभिज्ञान में थोड़ा सा अश प्रत्यक्ष होता है और बहुत सा अश उसी के सम्बन्ध से स्मरण द्वारा उपस्थित होता है। पुरानी देखी किसी वस्तु या दृश्य को फिर देखकर, जो उसके सम्बन्ध में पुरानी बातें याद आती हैं, उसे शुक्ल जी ने प्रत्यभिज्ञान माना है, जिसकी व्यञ्जना “यह वही है” इन शब्दों में होती है। विशुद्ध-स्मृति के समान इसमें भी रस-मंचार की बड़ी शक्ति होती है। प्रत्यभिज्ञान की रसात्मक दशा में भी मनुष्य मन में गार्द हुई वस्तुओं में ही, अपने व्यक्तित्व को भूलकर पड़ा रहता है।^४

रसात्मक स्मरण और रसात्मक प्रत्यभिज्ञान में तो ऐसी बातों के स्मरण का विचार किया जाता है, जो पहले कभी हमारे सामने हो चुकी हैं। इनके अतिरिक्त स्मृत्याभास-कल्पना में ऐसी बातों का विचार होता है, जो पहले पढ़ी या सुनी हुई हैं या अनुमान द्वारा पूर्णतया निश्चित हैं। यह स्मृत्याभास-कल्पना, स्मृति या प्रत्यभिज्ञान

१ देखिए ‘चिन्तामणि’ पहला भाग (सन् १९३६), पृ० ३४५।

२ “प्रिय का स्मरण, बाल सप्ताओं का स्मरण, अतीत जीवन के दृश्यों का स्मरण प्रायः रति भाव में सम्बद्ध स्मरण होता है।”

देखिए ‘चिन्तामणि’ पहला भाग (सन् १९१६),

पृ० ३४७।

३ देखिए वही, पृ० ३४७-३४६।

४ देखिए वही पृ० ३४६।

का सा रूप धारण करके प्रवृत्त होती है।^१ स्मृत्याभास-कल्पना का इसलिए विशेष रूप में मार्मिक प्रभाव पड़ता है कि वह सत्य का आधार लेकर खड़ी होती है। सत्य का तात्पर्य यहाँ ऐसे वृत्त, वस्तु या घटना से है, जिस पर कल्पना को विश्वास हो सके। स्मृत्याभास के दो आधार होते हैं—आप्त शब्द (इतिहास) तथा शुद्ध अनुमान। इतिहास पर आश्रित स्मृत्याभास-कल्पना समष्टि रूप में अतीत के नर-जीवन की मधुर स्मृति से सम्बन्ध रखती है और इतिहास के सकेत पर जाग्रत होती है। जैसे किसी व्यक्ति के निज के अतीत जीवन की स्मृति मार्मिक होती है, ऐसे ही इतिहास के सकेत पर जाग्रत होने वाली समष्टि रूप में मानव जीवन के अतीत की स्मृति भी मार्मिक होती है। शुद्ध अनुमान के आधार पर आश्रित स्मृत्याभास-कल्पना कुछ चिह्न मात्र पाकर केवल अनुमान के सकेत पर रूपों और व्यापारों की योजना करने लगती है। इसकी रसात्मकता इसलिए स्पष्ट है कि इसके आधार पर निर्मित, रूप और व्यापार हमारे जिस मार्मिक रागात्मक भाव के आलम्बन होते हैं, उसका हमारे व्यक्तिगत योग-क्षेम से कोई सम्बन्ध नहीं होता।^२

इस प्रकार स्मृत-रूप-विधान की रसात्मकता का सम्बन्ध प्रधान रूप में अतीत से ही है। इसके सम्बन्ध में वे कहते हैं कि हृदय के लिए अतीत एक मुक्त-लोक है, जहाँ वह अनेक प्रकार के बन्धनों से छूटा रहता है और अपने शुद्ध रूप में विचरता है।^३ उनका विचार है कि मानव-जीवन का नित्य और प्रकृत स्वरूप देखने के लिए दृष्टि जैसी शुद्ध होनी चाहिए वैसे वह अतीत के क्षेत्र के बीच ही होती है। वर्तमान में तो हमारे व्यक्तिगत राग-द्वेष से वह ऐसी बधी रहती है कि हम बहुत सी बातों को देखकर भी नहीं देखते।^४

शुक्ल जी प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन तथा काव्यगत यथातथ्य सविलम्ब-प्रकृति-वर्णन, दोनों में रसात्मकता उत्पन्न करने की क्षमता मानते हैं। बाह्य-प्रकृति के दर्शन से हमारी आन्तरिक-प्रकृति का विशेष अनुरजन होता है। प्रकृति के विभिन्न सुन्दर दृश्यों को देखकर आज भी हमारा शरीर चाहे न नाचे पर मन अवश्य नाचने लगता है। उनका विचार है कि 'जिन प्राकृतिक दृश्यों के बीच हमारे आदिम पूर्वज रहे और अब भी मनुष्य जाति का अधिकांश अपनी आयु व्यतीत कर रहा है, उनके प्रति प्रेम-भाव, पूर्व साहचर्य के प्रभाव से, सस्कार या वासना के रूप में हमारे अन्तःकरण में निहित है।'^५ ऐसे दृश्यों को देखकर जो हर्ष होता है वह एक सचारी भाव है, इसलिये वे उसके मूल में रति भाव वर्तमान मानते हैं, जो उन दृश्यों के ही

१ देखिए 'चिन्तामणि' प्रथम भाग (सन् १९३९) पृ० ३५०।

२ देखिए वही, पृ० ३५३।

३ देखिए वही, पृ० ३५४।

४ देखिए वही, पृ० ३५६।

५ देखिए 'चिन्तामणि' भाग २ (स० २००२) पृ० ४।

प्रति है।^१ इन दृश्यों के अन्तर्गत, जो वस्तुएँ तथा व्यापार है, उनमें जीवन के मूल-स्वरूपों और मूल परिस्थितियों का आभास मिलने से हमारी वृत्तियाँ उनमें लीन हो जाती हैं। प्रकृति से हमारा चिर-साहचर्य होने के नाते, उसके प्रति हमारे हेतु-ज्ञान-गूँथ-प्रेम की मृष्टि स्वाभाविक रूप में होती है। वशरम्भ से यह प्रकृति-प्रेम वासना के रूप में हमें प्राप्त होता आया है। इसलिए यह स्वाभाविक है कि प्रकृति हमारे प्रेम-भाव की आलम्बन होकर हमारे हृदय में रसानुभूति उत्पन्न कराती है। जब प्रकृति हमारे प्रेम आदि भावों की आलम्बन है, तो उसका वर्णन रस के अन्तर्गत होना स्वाभाविक ही है। वे कहते हैं कि जो-जो पदार्थ हमारे किसी न किसी भाव के विषय हो सकते हैं, उन सब का वर्णन रस के अन्तर्गत है, क्योंकि भाव का ग्रहण भी रस के समान ही होता है।^२

प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में रस की प्रतिष्ठा करने में यह आशङ्कित हो सकती है कि केवल आलम्बन के चित्रण द्वारा रसानुभूति कैसे हो सकती है। उसके लिए तो विभाव-पक्ष, आश्रय और आलम्बन दोनों के पूरे चित्रण की आवश्यकता होती है। उनका विचार है कि वैसे तो प्रकृति-चित्रण में विभाव, अनुभाव और सचारी भावों में पुष्ट होकर ही रस की स्थिति उत्पन्न हो सकती है, पर प्राकृतिक वस्तुओं या दृश्यों के शब्द-चित्र खींचकर भी कार्य हो सकता है, उसके लिए आश्रय की कल्पना करना आवश्यक नहीं। उनका मत है कि “मैं आलम्बन मात्र के विशद वर्णन को श्रोता में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ। यह बात नहीं है कि जब तक कोई दूसरा किसी भाव का अनुभव करता हुआ और उसे शब्द और चिह्न द्वारा प्रकाशित करता हुआ न दिखाया जाय तब तक रसानुभव ही नहीं मके। यदि ऐसा होता तो हिन्दी में ‘नायिका भेद’ और ‘नख-शिख’ के जो सैकड़ों ग्रन्थ बने हैं उन्हें कोई पढ़ता ही नहीं।”^३ अपने इस विवेचन द्वारा शुक्ल जी प्रकारान्तरे से ‘नायक-नायिका’ तथा नख-शिख वर्णन के ग्रन्थों में भी रसात्मकता मानने हैं। इनका स्थान केवल विभाव के अन्तर्गत ही नहीं है।

शुक्ल जी का यह मत प्रायः समर्थनीय ही है, क्योंकि आलम्बन रूप में प्रकृति का ग्रहण करने में कवि स्वयं अपने को आश्रय रूप में रखता है तथा पाठक, श्रोता और दर्शक काव्य पढ़ते समय स्वयं आश्रय के रूप में उपस्थित हो जाते हैं अथवा किसी अन्य आश्रय की कल्पना कर लेते हैं। इसके अतिरिक्त रस-सिद्धान्त का विवेचन करते समय आचार्यों ने अपने सामने दृश्य-काव्य को ही रखा था, जिसमें रस के सभी मूल्यों का नियोजन होना अनिवार्य था, किन्तु पाठ्य-काव्यों में सारे अवयवों के अनिश्चित आलम्बन के चित्रण मात्र से भी रस-निष्पत्ति हो सकती है, क्योंकि इससे पाठक या श्रोता आश्रय का आशेष कर लेता है।

१. देखिए ‘चिन्तामणि’ भाग २ (म० २००२), पृ० ५।

२. देखिए यही पृ० ३६-३७।

३. देखिए यही, पृ० ३१।

प्रकृति को आलम्बन रूप में ग्रहण करने में दूसरी आपत्ति यह हो सकती है कि भाव का आलम्बन जड़ नहीं बरन् चेतन और सजीव होता है और प्रकृति के जड़ होने के कारण इनको आलम्बन बनाकर रसानुभूति नहीं हो सकती। किन्तु उनका विचार है कि जड़ मानी जाने वाली प्रकृति काव्य के क्षेत्र में सजीव रूप में उपस्थित होती है। कवि उन पर अपनी भावनाओं का आरोप करके, उसे सजीव तथा मनुष्यवन् बना देता है। वे रस की निष्पत्ति के लिए केवल ऐसे विषयों को सामने रखना आवश्यक मानते हैं, जो श्रोता के विविध भावों के आलम्बन हो सकें। विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी की गिनती गिनाकर किसी प्रकार 'रस' की शर्त पूरी करना आवश्यक नहीं।^१ आश्रय की योजना की अनावश्यकता बताते हुए, वे लिखते हैं कि "संसार की प्रत्येक भाषा में इस प्रकार के काव्य वर्तमान हैं, जिनमें भावों को प्रदर्शित करने वाले पात्र अर्थात् आश्रय की योजना नहीं की गई है, केवल ऐसी वस्तुएँ और व्यापार सामने रख दिए गए हैं, जिनसे श्रोता या पाठक ही भाव का अनुभव करते हैं।"^२ इस प्रकार प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन तथा काव्यगत, यथातथ्य, और सन्निहित प्रकृति-चित्रण द्वारा रस-बोध होना स्वाभाविक तथा तर्कयुक्त है।

अपने रस-विवेचन के अन्तर्गत शुक्ल जी ने परम्परागत रस-सम्बन्धी-मान्यताओं से भी अपना भेद प्रकट करके, नए विचारों का प्रतिपादन किया है।

हिन्दी के लक्षण-ग्रन्थों में 'हाव' और 'अनुभाव' आश्रय की चेष्टा के अन्तर्गत एक ही रूप में माने गए हैं। इनमें भिन्नता नहीं है, किन्तु आचार्य शुक्ल उन्हें भिन्न मानते हैं। उनका विचार है कि 'हाव' 'अनुभाव' के अन्तर्गत नहीं आ सकते। वे कहते हैं कि हावों का सन्निवेश, किसी भाव की व्यञ्जना कराने के लिए नहीं बरन् नायिका की (जो आलम्बन है) चित्ताकर्षकता और रमणीयता बढ़ाने के लिए होता है। जिसकी रमणीयता या चित्ताकर्षकता का वर्णन या विधान होता है, वह आलम्बन होता है। इसलिए, हाव नामक चेष्टाएँ आश्रय के अन्तर्गत न होकर आलम्बनगत होंगी। इस प्रकार उनका स्थान 'विभाव', के अन्तर्गत है, अनुभावों के अन्तर्गत नहीं। 'अनुभाव' तो आश्रय की चेष्टाएँ ही होती हैं।^३ शुक्ल जी का मन है कि चाहे व्यावहारिक दृष्टि से देखने पर नायिका, जो आलम्बन मानी गई है नायक के लिए आश्रय हो सकती है और नायक जो आश्रय माना गया है नायिका के लिए आलम्बन हो सकता है, पर अनुमान का सम्बन्ध सदैव आश्रय से रहेगा और आलम्बन की चेष्टाएँ कभी अनुभाव के रूप में गृहीत न होंगी।^४ शुक्ल जी का यह मत भानुदत्त से मिलता-जुलता है, जो उन्होंने हाव के सम्बन्ध में 'रस तरंगिणी' में व्यक्त किया है।^५

१. देखिए 'चित्तामणि' भाग २ (सं० २००२), पृ० ४८।

२ वही, पृ० ४८।

३. 'गोस्वामी तुलसीदास', पृ० १०१।

४ वही, पृ० १०२।

५. देखिए 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' (सं० २०००), पृ० १८७।

इसी प्रकार शुक्ल जी ने 'उत्साह' नामक स्थायी भाव के आलम्बन के सम्बन्ध में अपने मौनिक विचार प्रकट किए हैं। शास्त्रीय-ग्रन्थों में उत्साह अथवा युद्धवीर्य का आलम्बन विजेतव्य, विपक्षी या शत्रु होता है, पर धनुष-यज्ञ के प्रसंग में, जो उत्साह उत्पन्न करता है, वह धनुष 'जड़' मात्र है। इसलिए वे उसे आलम्बन न मानकर उत्साह का आलम्बन कोई विकट या दुष्कर कर्म ही मानते हैं।^१ शुक्ल जी की यह धारणा किसी विशेष तर्क के आधार पर पुष्ट नहीं है।

उनका यह भी विचार है कि काव्य में एक सचारी भाव दूसरे सचारी भाव का न्यायी भाव बनकर आ सकता है। यह सचारी भाव, विभाव, अनुभाव तथा सचारी भाव से युक्त होकर, स्थायी भाव के समान अनुभव तो करा सकता है, पर वह ऐसा स्थायी भाव नहीं हो सकेगा, जो रस दशा तक पहुँचा सके। रति के सचारी असूया और अमर्ष को वे इसी प्रकार के सचारी मानते हैं।^२ उनका सचारी भावों का यह विवेचन भी रस-सम्प्रदाय की रस-परम्परा के विरुद्ध नहीं है।

शुक्ल जी ने प्रबन्ध काव्य की रसानुभूति में प्रधान पात्र के अन्दर एक मूल प्रेरक-भाव या बीज-भाव माना है, जो स्थायी भाव और अंगी-भाव दोनों से भिन्न है। जिस प्रकार आश्रय के भीतर एक स्थायी भाव रहता है और अनेक भाव तथा अन्तर्दशाएँ उसके सचारी के रूप में आती हैं, उसी प्रकार प्रबन्ध-काव्य में प्रधान पात्र में एक बीज-भाव रहता है, जिसकी प्रेरणा से अनेक भावों के स्फुरण के लिए जगह निकलती है। इस बीज-भाव में कठोर तथा कोमल, मधुर तथा तीक्ष्ण सब प्रकार के भाव होते हैं। यदि बीज-भाव मगल का विधान करने वाला है, तो उसके द्वारा प्रेरित तीक्ष्ण और कठोर भाव भी सुन्दर होंगे तथा उनकी सुन्दरता की मात्रा उस बीज-भाव की व्यापकता तथा निर्विशेषता के अनुसार बढ़ेगी। जितना व्यापक बीज भाव होगा उतने ही अधिक सुन्दर भाव होंगे। ऐसे बीज-भाव की प्रतिष्ठा जिस पान में होती है, उसके साथ सभी पाठकों का तादात्म्य होता है और पाठक या श्रोता भी रस रूप में उन्हीं भावों का अनुभव करते हैं, जिन भावों की वह व्यञ्जना करता है। ऐसे पात्र की गति में बाधा डालने वाले पात्रों में रस की निष्पत्ति के सब अवयव होने पर भी उनमें तादात्म्य नहीं हो सकता।

उनका विचार है कि मगल का विधान करने वाले ऐसे दो प्रधान भाव, करुणा तथा प्रेम, पात्रों में रहते हैं। स्थायी भाव तथा बीज-भाव में भेद रखने का तात्पर्य यह है कि स्थायी भाव द्वारा तो रस की पूर्ण या उत्तम-दशा की अनुभूति होती है, पर बीज-भाव के द्वारा रस की मध्यम-कोटि की अनुभूति होगी, क्योंकि बीज-भाव का सम्बन्ध पात्र के शील-चित्रण से है। इस प्रकार बीज-भाव अंगी-भाव अर्थात् व्यभिचारी

१. देखिए 'तुलसी की भावुकता'—

'गोस्वामी तुलसीदास', ले० 'रामचन्द्र शुक्ल' पृ० ११३।

२. देखिए 'जायसी ग्रन्थावली', पृ० १३४. १५०।

तथा सचारी भावों से भी पृथक् है, क्योंकि सचारी तो अस्थायी होते हैं पर वीज की व्यापकता तथा स्थायित्व की कोई सीमा नहीं है। किन्तु जैसे सचारी भी विभाव, अनुभाव तथा सचारी भाव से युक्त होकर, स्थायी भाव की पदवी प्राप्त करता है, वैसे ही वीज-भाव भी रस को चाहे पूर्णविस्था तक न पहुँचा सके, परन्तु फिर भी मध्यम-कोटि की रसानुभूति तक पहुँचाने में समर्थ होता है। इस प्रकार वीज-भाव प्रबन्ध-काव्य के प्रधान-पात्र में होता है। वह न तो स्थायी-भावों के समान रस को पूर्णविस्था तक ले जाता है और न अग्नी (सचारी) भावों के समान इतना अस्थायित्व लिए हुए होता है।

शुक्ल जी ने रस-सिद्धान्त का मौलिक तथा मनोवैज्ञानिक विवेचन करके, उसको आधुनिक-साहित्य की सब विधाओं के अनुकूल बताया है। उनके पूर्व प्रायः हिन्दी आलोचना में रस-सिद्धान्त का अध्ययन दृश्य-काव्य के अन्तर्गत होता था। शुक्ल जी ने रस का विवेचन, दृश्य-काव्य, पाठ्य-काव्य, मुक्तक तथा प्रबन्ध सभी प्रकार के काव्य के आधार पर किया है। उनकी अनेकों मौलिक उद्भावनाओं ने परम्परागत रस-सिद्धान्त के विकास के अनेक नवीन मार्ग खोल दिए। पाश्चात्य काव्य-परम्परा के सिद्धान्तों के प्रभाव से आधुनिक युग का काव्य भारतीय तथा पाश्चात्य परम्पराओं के समन्वय के आधार पर खड़ा है। इसका रस-विवेचन भी, जो भारतीय-आलोचना परम्परा की मौलिक वस्तु है, नवीन प्रभावों की वास्तविकता का ध्यान रखते हुए होना चाहिए था। शुक्ल जी का रस-विवेचन इसी प्रकार का है और उनके पूर्ववर्ती हिन्दी के ग्रन्थ विवेचकों से भिन्न है। उन्होंने न तो रस सम्बन्धी ग्रन्थ लिख कर और न काव्यालोचन के ग्रन्थों में एक विशिष्ट अध्याय के अन्तर्गत इसका विवेचन किया है। उनका रस-विवेचन या तो निबन्धों के रूप में है या व्यावहारिक-आलोचना के ग्रन्थों या निबन्धों के अन्तर्गत, यत्र तत्र प्रसंगानुकूल आ गया है। इतने अधिक विस्तृत-क्षेत्र में रस सम्बन्धी अनेक धारणाओं की विविध अभिव्यक्ति में भी एक समन्विति है तथा कही नाममात्र का विरोध नहीं है। उन्होंने रस-मीमांसा को लक्षण-ग्रन्थों के अशक्त तथा रूढ़ रूप से हटा कर नवीन जाग्रत-चेतना तथा सामयिक चिन्तन-भूमि पर स्थापित किया है। रस-सिद्धान्त के विकास में उनकी यह मौलिक देन है। दृश्य-काव्य के अन्तर्गत गिने चुने भावों, विभावों, अनुभावों तथा सचारी भावों के लक्षणों तथा उदाहरणों की अविच्छिन्न परम्परा से इनकी रस-मीमांसा का विशेष अन्तर है। प० नन्ददुलारे वाजपेयी जी ने इस सम्बन्ध में इनके लिए यह

- १ “अग्नी भाव से आचार्य शुकन का अभिराय साहित्य-शास्त्र में कथित अजित (वा प्रधान रूप में व्यजित) व्यभिचारी भाव से प्रतीत होता है, जो स्वतंत्र रूप में भी विभाव, अनुभाव, सचारी भाव से युक्त हो व्यजित हो सकता है और जिसकी अनुभूति, श्रोता पाठक वा दर्शक को, रस की पूर्णविस्था तक नहीं पहुँचाती।”

‘आचार्य रामचन्द्र शुक्ल’ ले० गिवनाथ एम० ए० (स० २०००), पृ० १८६।

यथार्थ ही कहा है कि "उन्होंने रस और अलंकार-शास्त्र को नवीन मनोवैज्ञानिक दृष्टि दी और उन्हें ऊँची मानसिक भूमि पर ला बैठाया। इस प्रकार रस और अलंकार हिन्दी-ममीक्षा ने बहिष्कृत होने में बचे।"^१

रस-सिद्धान्त के रूढ़िगत विवेचन का विरोध करते हुए तथा भविष्य के लिए रस-सिद्धान्त के विवेचन की दशा सूचन करते हुए, शुक्ल जी ने लिखा है कि "हमें ग्रन्थों रस-निरूपण-पद्धति का आधुनिक मनोविज्ञान आदि की महायता से खूब प्रसार तथा स्वीकार करना पड़ेगा। इन पद्धति की नींव बहुत दूर तक डाली गई है, पर इन दावों का नए-नए अनुभवों के अनुसार अनेक दिशाओं में फैलाव बहुत जरूरी है।"^२ शुक्ल जी ने भारतीय रस-सिद्धान्त के विकास में जो योग दिया है, उसका आभास स्वयं उनके उपर्युक्त विचारों में मिलता है। उन्होंने स्वयं रस-निरूपण पद्धति का आधुनिक मनोविज्ञान, दर्शन तथा कला और साहित्य के नवीन सिद्धान्तों और आदर्शों के आधार पर प्रसार तथा स्वीकार किया, युगानुकूल तथ्यों की पुष्टि की, आधुनिक युग के अनुस्यूत तथ्यों का बहिष्कार किया तथा आमक धारणाओं को गम्भीर चिन्तन के प्रकाश में मुनभा कर, निखरे हुए रूप में सामने रखा। उन्होंने दृश्य-काव्य के सीमित-क्षेत्र में रस का प्रसार, काव्य के विविध अंगों के क्षेत्र में करके, उसके सर्वांग-स्वरूप का युक्तियुक्त रूप में विवेचन किया। रस-सिद्धान्त के आधार का तो उन्होंने जना विचार नहीं किया है, क्योंकि उनकी नींव को तो वे बहुत दूर तक डाली हुई मानते हैं, पर वे इसके दावों का अनेक दिशाओं में समुचित फैलाव करना आवश्यक मानते हैं। इसलिए उन्होंने विभाव अनुभाव, संचारी भाव, स्थायी भाव, नायकलोकगण, रस-बोध आदि विषयों का नवीन काव्य-सिद्धान्तों तथा विचार-प्रणालियों के अनुसार विवेचन किया है। आधुनिक युग में जिन दिशा में भी रस-सिद्धान्त के विकास की सम्भावनाएं दिखाई पड़ी, उधर ही शुक्ल जी ने उसे प्रगति प्रदान की।

आधुनिक युग में जीवन के परिवर्तन के साथ-साथ समाज के आदर्श तथा मूल्यों की प्रवृत्तियाँ भी बदलती चली गईं। इसी परिवर्तन के साथ-साथ काव्य का दृष्टिकोण भी बदला है। शुक्ल जी ने रस-सम्प्रदाय का प्रसार, स्वीकार तथा विवेचन करने में नवीन-दृष्टिकोण के अनुसार ही नहीं किया, बल्कि उनकी प्रगति की अपार

१ 'हिन्दी साहित्य' दोमदी गताजी' . लेखक—नन्ददुलारे वाजपयी, पृ० ५०।

२ 'चिन्तामणि' भाग - (न० २००२), पृ० १५३।

सम्भावनाओं के लिए भी मार्ग प्रशस्त किया। शुक्ल जी की रस-मीमांसा का महत्त्व स्वयं आधुनिक आलोचकों ने मुक्त कण्ठ से स्वीकार किया है।^१

शुक्लजी ने रस के विविध विषयों पर अपने स्पष्ट तथा गहन विचार प्रकट किए हैं, पर अन्य प्राचीन आचार्यों की भांति सहृदय-भावुक तथा सुपात्र का विवेचन अपेक्षाकृत कम ही किया है। सहृदय की पूर्ण समीक्षा के अभाव में, कुछ स्थलों पर तारतम्य तथा स्पष्टता का अभाव दिखाई देता है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास

आचार्य श्यामसुन्दर दास जी ने रस-विश्लेषण और स्पष्टीकरण, सस्कृत काव्य-शास्त्र के रस-सिद्धान्त के अनुसार किया है। इसमें इनका उद्देश्य रस के विभिन्न अंगों को केवल स्पष्ट तथा सरल भाषा में पाठकों के सम्मुख रखना है, गवेषणापूर्वक नवीन विवेचन करना नहीं है। वे भावों को मन के विकार मानते हैं। उनका विचार है कि वाणी, अंग-रचना और अनुभूति के द्वारा काव्यार्थों की भावना कराने के कारण ये भाव कहलाते हैं।^२ उनके विचार से ये भाव तीन प्रकार के होते हैं, इन्द्रिय-जनित, प्रज्ञात्मक और रागात्मक। वे विभावों का अस्तित्व स्थायी भावों के ही कारण नहीं, वरन् सचारी भावों के भी कारण मानते हैं। इसलिए वे स्थायी भाव तथा

- १ (क) 'साम्प्रदायिक युग में यदि किसी ने रस की स्वच्छन्द मीमांसा की है तो वह थोड़ी बहुत स्वर्गीय आचार्य शुक्ल में ही दिखाई देती है।' 'हिन्दी में रस मीमांसा', (आलोचना विशेषांक) ले०—विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ७१।

(ख) "आचार्य शुक्ल की भावों और रसों की मीमांसा का प्रस्थान नवीन और अपना है, अतः उनके निष्कर्ष भी अपने हैं। उन्होंने भारतीय रस-मीमांसा को दृष्टि पथ में रखा अवश्य है, परन्तु उनकी अपनी रस-मीमांसा में उन की अपनी अनुभूति और उनका अपना निरीक्षण मिला हुआ है। स्वानुभूति और स्वनिरीक्षण के आधार पर उन्होंने भारतीय और यत्र तत्र विदेशी साहित्याचार्यों की भी टीका करते हुए, अपनी नई स्थापनाएं की हैं। इस प्रकार की मीमांसा में आचार्य शुक्ल की दृष्टि भावों के नित्यप्रति के व्यावहारिक रूपों पर बराबर रही है। उनके द्वारा भावों और रसों की इस प्रकार की मीमांसा को देखने से अनुभव होता है कि हिन्दी में ऐसी भाव रस मीमांसा बहुत दिनों के बाद हुई, शायद पहली बार हुई। हम देख चुके हैं कि इस क्षेत्र में सस्कृत की गतानुगतिकता ही चल रही थी। ऐसी परिस्थिति में कहा जा सकता है कि आचार्य शुक्ल सस्कृत साहित्य के आचार्यों की कोटि में आते हैं" 'आधुनिक आलोचना का उदय और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' (आलोचना विशेषांक), पृ० ८२।

२. 'साहित्यालोचन' (स० १९६६), पृ० २६३।

मन्त्रांगी-भाव का भेद बताते हुए लिखते हैं कि “संचारी और स्थायी भाव में इतना ही भेद है कि संचारी भाव के लिए स्वल्प-विभाव ही पर्याप्त होते हैं, परन्तु स्थायी भाव के उदय के लिए अल्प सामग्री में काम नहीं चलना, उसके लिए विभावों का बड़ा चढ़ा होना आवश्यक है।”^१ इनका यह भेद-निरूपण पूर्ण नहीं है क्योंकि जो संचारी भाव स्थायी भाव के जाग्रत होने पर आते हैं, उनके सम्बन्ध में केवल इतनी ही बात नागू नहीं होती। संचारी भावों की सख्या भी वे अन्य आचार्यों की भांति केवल तनीन ही नहीं मानते। वे अन्य स्वतन्त्र संचारी भावों की भी सम्भावना मानते हैं।^२ उन्हें भी शुक्ल जी की भांति रस के विभिन्न अंगों के विकास की सम्भावनाएँ दिखाई दी और उनमें से कुछ की ओर उन्होंने संकेत भी किया।

ध्याममुन्दर दास जी ने तीन प्रकार के अनुभाव, कायिक मानसिक और मानसिक माने हैं। मानसिक अनुभाव की उनकी परिभाषा यह है कि “स्थायी भाव के कारण उत्पन्न हुए अन्य भाव अथवा मनोविकार को मानसिक अनुभाव कहते हैं।”^३ यह परिभाषा दोषपूर्ण है क्योंकि स्थायी भावों के कारण उत्पन्न होने वाले अन्य भाव संचारी भी होते हैं। इसलिए मानसिक अनुभावों की पृथक् श्रेणी नहीं मानी जा सकती। इसी प्रकार कायिक तथा सात्विक अनुभावों में वे यह अन्तर मानते हैं कि आन्तरिक अनुभूति के सूचक शारीरिक लक्षण कायिक अनुभाव होते हैं तथा मन की अत्यन्त विह्वलकारी दशा से उत्पन्न अनुभाव सात्विक होते हैं। आहार्य को ये अनुभाव न मानकर अभिनय का बीज रूप मानते हैं।

रस के परिपाक की प्रक्रिया की व्याख्या करते हुए वे उत्पत्तिवाद, अनुमिति-वाद, भुक्तिवाद तथा अभिव्यक्तिवाद का परम्परागत रूप में विवरण मात्र देते हैं। इस सम्बन्ध में वे कोई नई उद्भावना नहीं करते। वे रस को ब्रह्मानन्द सहोदर अथवा अलीकिक मानते हैं।^४ किन्तु वे रस और कला का सम्बन्ध योग से नहीं मानते। भाव और भावना, काव्य और कला, आत्मपक्ष की वस्तुएँ होने से योग तथा चित्त-वृत्ति-निरोध का प्रश्न भारतीय-चिन्तन के अन्तर्गत उठ जाता है। इसकी अपेक्षा पश्चिमी साहित्यालोचन में वस्तु-पक्ष पहले आता है आत्म-पक्ष बाद में। वे इस धारणा को भ्रमपूर्ण समझते हैं कि भारतीय काव्य-शास्त्र में धर्म और दर्शन की अधिकता है। इसका प्रमाण वे यह देते हैं कि यहाँ तो देव-विषयक-रति को भी रस न मानकर

१. देखिए ‘साहित्यालोचन’ (म० १९६६) पृ० २६६।

२. ‘पद्मराग पालन की प्रवृत्ति के कारण आगे के आचार्य भी तैतीस की ही मस्या में बंधे रहें और यदि किसी को कोई अन्य संचारी सूत्र भी तो उनको इन्हीं तैतीस में से किसी के अन्तर्गत लाकर ठूस देने की व्यवस्था कर दी गई।’

वही, पृ० २६८।

३. देखिए वही पृ० २६७।

४. देखिए ‘साहित्यालोचन’ (म० १९६६) पृ० २७४।

भाव ही माना है। उनका विचार है कि कला तथा रस के क्षेत्र में लोक का विस्मरण भारतीय साहित्य-शास्त्र में कभी नहीं हुआ।^१

उनका विचार है कि रस-मीमांसा के गहन और गम्भीर विषय को पश्चिम के मनोविज्ञान के आधार पर नहीं समझा जा सकता। इसीलिए उसके आधार पर रस-सिद्धान्त का विवेचन करने वाले 'साधारणीकरण', 'अलौकिक' और 'अभिव्यक्ति' आदि शब्दों के भ्रम में पड़ जाते हैं। उनके मत से रस का अध्ययन पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र की अपेक्षा भारतीय शास्त्र तथा दर्शन के आधार पर ही समुचित रूप में हो सकता है। उनकी यह धारणा भ्रमपूर्ण है, क्योंकि मनोविज्ञान, गरीर-विज्ञान तथा भिन्न-भिन्न पाश्चात्य दार्शनिक सिद्धान्तों के आधार पर तो रस के विभिन्न तत्वों के विकास के लिए विरोध स्थान है तथा आलोच्य-काल के पश्चात् ५० नन्द दुलारे बाजपेयी, डॉ० नगेन्द्र, डॉ० राकेश, गुलाबराय, ५० रामदहिन आदि विद्वानों ने इस और विरोध प्रगति की है। शुक्ल जी इनके विरुद्ध रस-मीमांसा की अनन्त सम्भावनाएँ, पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्य-शास्त्र तथा विचार प्रणालियों के आधार पर मानते हैं।^२

उनकी 'मधुमति भूमिका' तथा 'साधारणीकरण' की व्याख्या प्राचीन आचार्यों के आधार पर की गई है। मधुमति भूमिका की व्याख्या के लिए ५० केशव प्रसाद मिश्र के मत का उद्धरण दिया गया है। भगवान् व्यास तथा ऋग्वेद के भी उद्धरण देकर व्याख्या को स्पष्ट किया गया है। उनके विचार से रमानुभूति मधुमति भूमिका में होती है। उनका विचार है कि "मधुमति भूमिका चित्त की वह विरोध अवस्था है, जिसमें वितर्क की सत्ता नहीं रह जाती। शब्द, अर्थ और ज्ञान इन तीनों की पृथक् प्रतीति वितर्क है। दूसरे शब्दों में वस्तु, वस्तु का सम्बन्ध और वस्तु के सम्बन्धी, इन तीनों के भेद का अनुभव करना ही वितर्क है।"^३ इसी मधुमति भूमिका में ही पर-प्रत्यक्ष होता है।^४ उस समय की अनुभूति अखण्ड होती है। इसमें सब प्रकार की शोचनीय तथा अभिनन्दनीय वस्तुएँ केवल मुखात्मक भावों का आलम्बन बन कर आती हैं। इस समय दुःखात्मक भाव भी अपनी लौकिक दुःखात्मकता छोड़ कर अलौकिक मुखात्मकता धारण करते हैं।^५ चित्त-वृत्ति की इसी अखण्डता और एक-तानता का नाम साधारणीकरण है। वे शुक्ल जी की भाँति आलम्बन के साधारणी-

१. 'साहित्यालोचन' (म० १९६६) पृ० २८५।

२. देखिए 'चिन्तामणि' भाग २, पृ० १०३।

३. 'साहित्यालोचन' (म० १९६६) पृ० २७५।

४. "जिस अवस्था में सम्बन्ध और सम्बन्धी विलीन हो जाते हैं केवल वस्तु मात्र का आभास मिलना रहता है उसे पर-प्रत्यक्ष या निर्वितर्क नमामति कहते हैं।"

वही, पृ० २७६।

५. वही पृ० २७६।

करण को न मानकर, अभिनव की भाति चित्त का साधारणीकरण मानते हैं। कुछ भ्रमों का निराकरण करते हुए ध्यामसुन्दर दास जी एक तो भाव और रस का ऐसा भेद स्वीकार नहीं करते जैसा फीलिग, इमोजन और सैन्टीमेंट में है। इस सम्बन्ध में वे ३०० भगवानदाम के मत की आलोचना करते हैं।^१ दूसरे, शुक्ल जी के साधारणीकरण के इन सिद्धान्त का कि साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है, विरोध करते हुए वे अभिनवगुप्त के मत को स्वीकार करते हैं। उनका कथन है कि साधारणीकरण तो कवि अथवा भावक की चित्त-वृत्ति से सम्बन्ध रखता है। चित्त के एकतान और साधारणीकृत होने पर उसे सभी कुछ साधारण प्रतीत होने लगता है।^२ वे शुक्ल जी द्वारा मान्य, विभाव आदि का साधारण अथवा लोक-सामान्य होना दो अर्थों में मानते हैं। एक तो स्वरूपतः सामान्य होना तथा दूसरे परिणामतः सामान्य होना। उन्होंने परिणामतः सामान्यता या साधारणीकरण के भी दो प्रकार माने हैं, एक तो बौद्धिक या नैतिकवादी जो उन्हें भट्ट नायक के 'भुक्तिवाद' के अनुकूल मानते हैं तथा दूसरा मनोवैज्ञानिक, ध्वन्यात्मक अथवा कलात्मक, जिसमें नैतिकता का प्रश्न 'ध्वनि' में ही समाहित हो जाता है और जो उनके विचारों से अभिनवगुप्त के समीप है। वे स्वयं इस मत को मानते हैं। इनके विभावादि के इन दो रूपों का विभाजन तर्कपूर्ण तथा प्रामाणिक नहीं है। विभावों के ये दो रूप निम्न आधार पर किए गए हैं तथा दोनों में विभिन्न विशेषताओं का आरोप किस आधार पर किया गया है, उन्होंने यह नहीं बताया है। वे रस और कला का सम्बन्ध मात्र भी देवता और परलोक से नहीं मानते। उनका विचार है कि कला और रस के क्षेत्र में इन लोक को भुलाकर परलोक का ध्यान हमारे साहित्य में नहीं रखा गया। वे शुक्ल जी की भांति रस को इसी लोक की वस्तु मानते हैं।

उस प्रकार ध्यामसुन्दर दास जी ने प्राचीन सभी प्रमुख आचार्यों भरत, मम्मट, अभिनव, धनजय, जगन्नाथ आदि के मतों का स्पष्ट उल्लेख करके रस सम्बन्धी सभी विषयों की सुन्दर तथा स्पष्ट शब्दों में चर्चा की है। अपने मन का निर्देश उन्होंने गरीब-करीब भ्रम-निवारण के लिए ही किया है। भ्रम-निवारण में भी प्रायः एक प्राचीन आचार्य के मत के स्थान पर दूसरे प्राचीन आचार्य के मत की स्थापना ही हुई है। रस सम्प्रदाय के नवीन विस्तार तथा प्रसार का ध्यान रखते हुए उसमें मौलिक योग देने का कार्य उन्होंने अधिक नहीं किया है। आचार्य ध्यामसुन्दर दास का लक्ष्य केवल भारतीय रस सिद्धान्त के विषय का स्पष्ट निरूपण करना था, जिसमें वे पूर्णतया सफल हुए हैं।

जयशंकर प्रसाद

प्रसाद जी अभिनवगुप्त के 'काव्य तावन्मुख्यतो दशरूपात्मकमेव' के अनुसार नाटकों को ही प्राथमिक काव्य मानते हैं। वे 'काव्येषु नाटक रम्यम्' के अनुसार

१. देखिए 'साहित्यालोचन' (नं० १६६६), पृ० २८४।

२. देखिए वही पृ० २८५।

काव्य में नाटको की महत्ता स्वीकार करते हैं। वे नाटको में ही आनन्द या रस की प्रधानता मानते हैं। उनका विचार है कि जैसे विश्व के भीतर से विश्वात्मा की अभिव्यक्ति होती है, उसी तरह नाटको से रस की।^१ इनमें आत्मा की अनुभूति रस के रूप में प्रतिष्ठित होती है। नाट्य-रसों की उद्भावना ही धार्मिक बुद्धिवादियों में अलग, सर्वसाधारण में आनन्द का संचार करने के लिए हुई थी। चूँकि नाटको में आनन्द या रस का साधारणीकरण होता है, इसलिए उनमें दुःखान्त की सृष्टि नहीं होती। साहित्य के अन्य अंग-काव्य, उपन्यास, कहानी आदि दुःखान्त हो सकते हैं। नाटको में रस की प्रतिष्ठा इसलिए मानी गई है कि इनमें प्रत्येक दर्शक अभिनीत वस्तु के साथ अपने हृदय का तादात्म्य स्थापित करके आनन्द या रस की प्राप्ति करता है। इसमें व्यक्ति-वैचित्र्य तथा दुःखातिरेक के लिए स्थान नहीं है।

प्रसाद जी नाटको की ही भाँति रहस्यवाद में भी रस या आनन्द की प्रधानता मानते हैं। वे दार्शनिक रहस्यवाद का नाटकीय रस से घनिष्ठ सम्बन्ध मानते हैं तथा भक्ति को रस के अन्तर्गत नहीं मानते, क्योंकि उसमें द्वैत की भावना होती है। उनका विचार है कि भक्ति-काव्य के पात्रों का रस रूप में साधारणीकरण नहीं हो सकता, क्योंकि वे तो उपासना के पात्र हैं तथा उनमें द्वैत भाव होता है। उनमें तादात्म्य की पूर्णता का अभाव होता है, इसलिए साहित्यिक-रस उत्पन्न नहीं हो सकता। इसी प्रकार वे दास्य, सख्य और वात्सल्य आदि नए रसों में भी द्वैत-भावना ही मानते हैं। उनके विचार से इन रसों में रस की धारा अपने मूल उद्गम आनन्द से पृथक् हो गई है, जिसका मूलाधार अद्वैत-भावना है। हिन्दी के श्रव्य काव्यों में रस की पूर्णता इसलिए नहीं है, क्योंकि वे आनन्द की प्राचीन-धारा से विच्छिन्न हैं। इनमें चिरविरहोन्मुख प्रेम की भावना है। तात्त्विक तथा व्यावहारिक दृष्टि से इनमें आत्मा की अभिव्यक्ति पूर्ण न होकर एकांगी रह गई है। पौराणिक साहित्य से लेकर आगे का अधिकांश श्रव्य-काव्य, जिसे उन्होंने 'पाठ्य काव्य' के नाम से पुकारा है, अद्वैत भावापन्न 'नाट्य रस' से हीन है। इनमें उनके शब्दों में "आत्मा की मनन शक्ति की वह असाधारण अवस्था (वह रहस्यात्मक प्रेरणा) नहीं है, जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में सहसा ग्रहण कर लेती है।"^२

प्रसाद जी भरत की भाँति भावों को आत्मा का अभिनय मानते हैं (आत्मा-भिनय भावों, २६-३०)। उनका विचार है कि "भाव ही आत्म चैतन्य में विश्रान्ति पा जाने पर रस होते हैं।"^३ भावों की सृष्टि आत्मा के निजी अभिनय में होती है। जब यह भाव आत्म चैतन्य में विश्रान्ति पाकर रस हो जाते हैं, तब इन भावों का वैचित्र्य, अभेद या साधारणीकरण की दशा में परिणत हो जाता है। इन भावों के

१ 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (सं० १९६६) पृ० ७६।

२ देखिए वही, पृ० ७१।

३. देखिए वही, पृ० ७६।

अभेद में विगुह्ण दार्शनिक अद्वैतवाद का भोग किया जा सकता है। इसे प्रसादजी 'देवनाचन' तथा 'आत्म प्रसाद का आनन्द पथ' मानते हैं और इसी का आस्वाद ब्रह्मानन्द है। आगमों के दर्शन के अनुसार साधारणीकरण द्वारा, जो आत्मचैतन्य ग, न्मानुभूति में अथवा पूर्ण अह-पद में विश्रान्त हो जाना है, प्रसादजी उसे ही स्वीकार करते हैं। इस प्रकार वे शुक्लजी की भाँति रस को इसी लोक की अनुभूति का उदात्त रूप न मानकर, अभिनवगुप्त की भाँति अद्वैत भावापन्न मानते हैं।^१ इनका विचार, ध्यामसुन्दर दामजी में मेल खाता है। वे रस के मूल में चैतन्य की भिन्नता को अभेदमय करने का तत्त्व मानते हैं।

प्रसादजी शुक्लजी की निम्न कोटि की रसानुभूति की कल्पना को नहीं मानते। वे गमभते हैं कि नट से पाठक या श्रोता का साधारणीकरण होकर, जब अन्य भाव की उत्पत्ति होती है, तब उसे निम्न कोटि की अनुभूति न कह कर मुख्य रस की अनुभूति का सहायक मात्र माना जायेगा। उनका कथन है कि, "किन्तु रस में फल भोग अर्थात् अन्तिम सन्धि मुख्य है, इन बीच के व्यापारों में जो संचारी भावों के प्रतीक हैं, रस को खोजकर उसे छिन्न-भिन्न कर देना है। ये सब मुख्य रस वस्तु के गहायक मात्र ही हैं।"^२

उसी प्रसंग में वे आधुनिक नाटकों के चरित्र-चित्रण तथा व्यक्ति-वैचित्र्य का रस के मदभ में विवेचन करते हैं। उनका विचार है कि वर्तमान साहित्यिक प्रेरणाओं के समान, व्यक्ति-वैचित्र्यपूर्ण और यथार्थवादी काव्य मूल रूप में सशोधनात्मक है। यही वे व्यक्ति में महानुभूति करके समाज का सशोधन करते हैं तथा कही समाज की दृष्टि में व्यक्ति का। किन्तु दया और सहानुभूति उत्पन्न करके भी, वे दुःख को अधिक प्रतिष्ठित करते हैं तथा निराशा को अधिक आश्रय देते हैं। इसलिए उनका विचार है कि "भारतीय रसवाद में वासनात्मकतया स्थित मनोवृत्तियाँ, जिनके द्वारा चरित्र की नृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनन्दमय बना दी जाती है। इसलिए वह वासना का मशोधन न करके, उनका साधारणीकरण करता है। इस समीकरण के द्वारा जिस अभिन्नता की रस नृष्टि वह करता है, उसमें व्यक्ति की विचित्रता तथा विशिष्टता हट जाती है और साथ ही सब तरह की भावनाओं को, एक घरातल पर एक मानवीय वस्तु वह नकते हैं। नव प्रकार के भाव एक दूसरे के पूरक बनकर तथा चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनाकर रस की नृष्टि करते हैं। रसगद की यही पूर्णता है।"^३ भारतीय दृष्टिकोण, चरित्र चित्रण और व्यक्ति-वैचित्र्य को रस का माधन मानता है, माध्य नहीं। आत्मा की अनुभूति, व्यक्ति और उनके चरित्र वैचित्र्य को लेकर ही अपनी नृष्टि करती है और इनको रस में

१: रसिङ्ग 'काव्य और रस तथा अन्य निबन्ध' (म० १९९६) पृ० ७१।

२: रसिङ्ग वही, पृ० ८२।

३: रसिङ्ग वही, पृ० ८६।

चमत्कार ले आने के लिए माध्यम मानती है। इस प्रकार प्रसाद जी रस की अनुभूतियों की नीची-ऊँची कोटियाँ न मानकर रस की एक ही पूर्ण अनुभूति मानकर, अन्य भावों को उसका सहायक मानते हैं।

साधारणीकरण के सम्बन्ध में उनका विचार है कि ब्रह्मानन्द-महोदर रस प्राकृतिक उपादानों से बना है, अलौकिक से नहीं, क्योंकि प्राकृतिक वासनाओं तथा व्यवहारों का ही साधारणीकरण होता है। रस का हेतु प्राकृतिक वासनाओं का ही आत्म स्वरूप में स्वीकार करना है। दार्शनिक रूप में उनका कथन यह है कि आनन्द की सत्ता प्रकृति से बाह्य नहीं है। आनन्द की सत्ता में प्राकृतिक उपादान का समन्वय ही अद्वैत तथा रस की स्थिति है। प्राकृतिक वासनाओं का जो साधारणीकरण, रस के रूप में होता है, वह सत्य के श्रेय तथा प्रिय दोनों लक्षणों से युक्त होने के कारण, द्वैत से युक्त नहीं, वरन् आत्मिक अद्वैत से निष्पन्न है, जिनमें आत्म-सत्ता तथा प्राकृतिक सत्ता का समन्वय तथा एकीकरण है। यह रस कोई प्राकृतिक प्रक्रिया नहीं है। यह तो आत्मा की मननशीलता का परिणाम है। इसीलिए तो काव्य आध्यात्मिक वस्तु है, लौकिक नहीं। दार्शनिक रूप में इसी प्रकार के प्रकृति के आत्मा में पर्यवसान को अद्वैत तथा जगत् की आत्मा से भिन्नता को द्वैत मानते हैं। वे अद्वैत की सिद्धि ही काव्य तथा दर्शन का महान् लक्ष्य मानते हैं। वे रस का सम्बन्ध समरसता निदान्त में जोड़ते हैं।^१ समरसता की स्थिति अमेदमय है। इसमें आत्म-चैतन्य रसानुभूति अर्थात् पूर्ण ग्रहण में विश्रान्ति पा जाता है। साधारणीकरण की स्थिति में पहुँचे हुए स्थायी भाव के द्वारा आत्म-चैतन्य को, केवल रस का ही आस्वाद होता है। यही श्रुतियों का आनन्दवाद है।

इस प्रकार प्रसाद जी ने रस का विवेचन दार्शनिक पृष्ठभूमि के आधार पर किया है और बताया है कि किस प्रकार श्रुतियों के आनन्दवाद को जीवाद्वैतवादियों ने अपनाया था तथा बुद्धिवादियों के द्वारा उसकी क्या स्थिति रही थी।^२

नन्द दुलारे वाजपेयी

वाजपेयी जी को रस निदान्त मान्य है। वे उसकी व्याख्या भारतीय प्राचीन रीति पर ही न करके अपने नए दृष्टिकोण तथा चिन्तन के आधार पर करते हैं। वे काव्य में हृदय-स्पर्शिता तथा आह्लाद को अधिक महत्त्व देते हैं। इसको काव्य की आत्मा मानते हुए भी वे उसका अलौकिकत्व नहीं मानते हैं। उनकी दृष्टि में रस 'ब्रह्मानन्द-सहोदर' नहीं है। उनका विचार है कि रस के अलौकिकत्व के आधार ने ही साहित्य में बहुत पाखण्ड तथा अनिष्ट पैदा किया है। वे लिखते हैं कि

१. "इस रस का पूर्ण चमत्कार समरसता में है। अभिनवगुप्त ने नाट्य-रसों की व्याख्या में उसी अमेदमय आनन्द रस को पल्लवित किया।" वहीं, पृ० ७१।

२ "यह रस बुद्धिवादियों के पास गया तो धीरे-धीरे स्पष्ट हो गया कि रस के मूल में चैतन्य की भिन्नता को अमेदमय करने का तत्त्व है।" वहीं पृ० ७२-७३।

“अलौकिकता के नाम पर साहित्य में वेचडक लौकिकता ही बढ़ती गई और धीरे-धीरे उनमें जो स्वरूप धारण किया वह बड़ा ही हेय हुआ। एक बार अलौकिकता की प्रतिष्ठा कर, न जाने कितने उच्छ्रित कवियों ने, न जाने कितनी ‘सप्त शतियों’ की सृष्टि की, जिसमें आदि से अन्त तक अलौकिक भाव का सम्पूर्ण अभाव रहा।

... उन प्रकार जन समाज का नियंत्रण न रहने के कारण, कविता व्यक्तिगत हो गई और यही कारण है कि मध्यकाल की संस्कृत कविता में ह्यासोन्मुख भारतीय जीवन की ही छाप देव पड़ती है।” शंकर, रामानुज तथा वल्लभ जैसे महापुरुषों के समय में भी साहित्य पूर्णतः कल्पित ही रहा, फिर भी उसे अलौकिक समझ कर उसके परिष्कार के सम्बन्ध में किसी का ध्यान नहीं गया। उनका विचार है कि रस-सम्प्रदाय, साहित्य की अलौकिकता के विचार तथा अलौकिकानन्द-विधायक-रसवाद ने काव्य-समीक्षा को गिराने में बहुत सहायता दी है। उनका विचार है कि रस-सम्प्रदाय ने रही में रही, भ्रष्ट से भ्रष्ट कविता की तथा उसे प्रोत्साहन देता रहा। न उसने उसका कोई मूल प्रतिकार किया, न प्रतिकार करना उसकी सीमा में ही था।

वाजपेयी जी रस-सिद्धान्त के आधार पर प्रतिष्ठित प्रणाली को आधुनिक काव्यालोचन के अनुपयुक्त मानते हैं। उनका विचार है, कि “...रस-पद्धति की विश्लेषण-क्रिया में आधुनिक समीक्षाकार विशेष लाभ नहीं उठा पाता। एक-एक पवित्र ग्रंथवा चार-चार पवित्यों में रस ढूँढ़ने की क्रिया अब पुरानी पड़ गई है। गैकटो, महर्षी नायक-नायिकाओं के भेदों को जन-जीवन से अलग करके देखने में क्या रसमा है।” उनका विचार है कि जब आधुनिक युग विराट् भावनाओं का युग है, तो प्राचीन रस-पद्धति की समीक्षा-प्रणाली अपने उसी रूप में इस युग के वातावरण के अनुकूल किम प्रकार हो सकती है। आज के काव्यालोचन को नवीनतम तथा महत्तम आदर्शों के अनुकूल, व्यापक तथा सतर्क होना चाहिए। इसलिए रस-सिद्धान्त के स्वरूप में भी व्यापकता तथा विशदता की सम्भावनाएँ हैं।

रस के सम्बन्ध में उनका दृष्टिकोण बहुत व्यापक है। वे काव्य की रसानु-भूति को नावर्जनीय तथा नव वादों से ऊपर मानते हैं। वे रस के साधारणीकरण की क्षमता अष्टे घुरे, लेंचे नीचे, सभी व्यक्तियों में मानते हैं। यही उनके विचार से रस की उँचाई है। वे मानते हैं कि रस-सिद्धान्त, आकलन कलात्मक, मनोवैज्ञानिक और प्रगतिशील आधार पर प्रतिष्ठित होकर, युगानुकूल रूप धारण कर सकता है। उनका विचार है कि यदि रस-सिद्धान्त का आकलन पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त तथा काव्य की विभिन्न प्रणालियों के आधार पर होने लगेगा, तो इसमें सब प्रकार के साहित्य को अपनी सीमा में नये देने की शक्ति आ जाएगी। वे रस को भारतीय

१. ‘हिन्दी साहित्य दीनवी घनाब्दी’ (प्रथम संस्करण), पृ० ६७।

२. यही, पृ० ७२।

विचारधारा के अनुकूल, वेदान्तर सस्पर्शशून्यत्व और ब्रह्मानन्द-सहोदरत्व के विशेषणों से पृथक् करके, उसकी सीमा का इतना विस्तार करना चाहते हैं कि उसमें भाव, रसाभास, भावाभास, अलंकार, ध्वनि, वस्तु-ध्वनि सब ही समाहित हो सकें तथा रस केवल काव्य की आह्लादकता का द्योतक हो सके।

वैसे तो वाजपेयी जी रस, अलंकार, नायक-नायिका-भेद को ही आलोचना के आधारभूत तत्व मानते हैं, पर इनके विवेचन के उस स्थूल रूप से उन्हें अरुचि है जो प्राचीन साहित्य में परम्परागत रूप में प्राप्त होता है। वे रस, अलंकार आदि के लक्षण-ग्रन्थों को आलोचना के ग्रन्थ मानने में भी सकोच करते हैं। वे रस का ऐसा विवेचन उचित मानते हैं, जिसमें केवल यह ही न देखा जाये कि किसी काव्य में कौन-सा रस है, वरन् यह भी देखा जाए कि वह छिछला है अथवा गहरा है, उसकी अभिव्यजना शक्तिपूर्ण प्रणाली पर हुई है अथवा शक्तिहीन पर, उसका स्वरूप चाहे छिछला हो या सौम्य, पर उसकी सामाजिक पृष्ठभूमि क्या है, किन परिस्थितियों की वह प्रतिक्रिया है तथा वह सामाजिक जीवन पर किस प्रकार का प्रभाव डालने में समर्थ है। इस प्रकार के विषयों के तुलनात्मक तथा मनोवैज्ञानिक विवेचन के साथ-साथ रचनाकार की मानसिक-स्थिति का पता लगाना भी वे आवश्यक समझते हैं।

प्रेमचन्द जी

प्रेमचन्द जी रस को आनन्द प्राप्ति का विशिष्ट कारण मानते हैं। उनका विचार है कि सच्चा आनन्द देना साहित्य का उद्देश्य है और सच्चा आनन्द सुन्दर और सत्य से ही मिलता है। जहाँ सुन्दर तथा सत्य विद्यमान होगा, वहाँ सच्चा आनन्द तथा रस अनिवार्य रूप में होगा। वीभत्स रस में आनन्द प्राप्ति का कारण यही है कि उसमें भी सुन्दर तथा सत्य विद्यमान रहता है। वे कहते हैं कि वीभत्स में सुन्दर और सत्य मौजूद है। भारतेन्दु ने श्मशान का जो वर्णन किया है, वह कितना वीभत्स है। प्रेतों और पिशाचों का अघजले मांस के लोथड़े नोचना, हड्डियों को चटर-मटर चबाना, वीभत्स की पराकाष्ठा है, लेकिन वह वीभत्स होते हुए भी सुन्दर है, क्योंकि उसकी सृष्टि पीछे आने वाले स्वर्गीय दृश्य के आनन्द को तीव्र करने के लिए हुई है।^१

इस प्रकार उनके विचार से जहाँ भी साहित्य में सुन्दर तथा सत्य होगा वही रस तथा आनन्द होगा। जिस स्थान पर मनुष्य का उसके मौलिक, यथार्थ तथा अकृत्रिम रूप में चित्रण है, चाहे वह राजा के महल का हो या रंक की झोपड़ी का, वही वे आनन्द, सुन्दर, सत्य तथा रस की विद्यमानता मानते हैं।

प्रेमचन्द जी रस का कृत्रिमता और आडम्बर से सम्बन्ध नहीं मानते। उनका विचार है कि जिस काव्य में स्वाभाविकता तथा यथार्थता है, उसी में रस तथा आनन्द

१. 'साहित्य का उद्देश्य' (जीवन में साहित्य का स्थान), सन् १९१४, पृ० २१।

है चाहें उसमें दुःख का वर्णन हो अथवा वीभत्सपूर्ण वस्तुओं का। इसी प्रकार वे अद्भुत रस को भी आनन्द देने वाला मानते हैं, क्योंकि उसमें भी सुन्दर तथा सत्य का समावेश होता है। उनका विचार है कि “जासूमी उपन्यास अद्भुत होता है, लेकिन हम उसे नाहित्य उनी वक्त कहेंगे, जब उसमें सुन्दर का समावेश हो, खूनी का पता लगाने के लिए गतत-उद्योग, नाना प्रकार के कण्टो का खेलना, न्याय मर्यादा की रक्षा करना, ये भाव रहें, जो अद्भुत रस की रचना को सुन्दर बना देते हैं।”

प्रेमचन्द जी केवल शृंगार रस को ही रस मानते हैं, क्योंकि इसी में सत्य तथा सुन्दर, प्राग्निम तथा आडम्बरहीन रूप में विद्यमान है। उनका कथन है कि “हमारा विचार है कि नाहित्य में केवल एक रस है और वह शृंगार है। कोई रस साहित्यिक दृष्टि में रस नहीं रहता और न उस रचना की गणना साहित्य में की जा सकती है, जो शृंगार-विहीन और अनुन्दर हो। जो रचना केवल वासना प्रधान हो, जिसका उद्देश्य कुन्निन भावों को जगाना हो, जो केवल बाह्य जगत् से सम्बन्ध रहे, वह नाहित्य नहीं है।” उस प्रकार वे सारे साहित्य को ही शृंगारमय मानते हैं, यद्यपि उन्होंने हमारा तर्कपूर्ण विस्लेषण नहीं किया है। उन्होंने शृंगार रस को सत्य, सुन्दर आनन्द तथा रस का पर्यायवाची ही मान लिया है। वे अन्य सारे रसों में भी शृंगार का ही समावेश मानते हैं। इस प्रकार उनका मत, भरत, भोज आदि आचार्यों से भिन्नता है। शृंगार को रमराज अथवा एकमात्र रस मानने की तो धारणा प्राचीन-साहित्य में चली आई है, रीतिकाल में देव ने उसको विशेष मान्यता दी है। किन्तु रस को सत्य तथा सुन्दर का पर्याय मानने का हम केवल इतना ही तात्पर्य ग्रहण करते हैं कि रस की स्थिति, अद्वैत अथवा समरमता अथवा भुक्तावस्था की स्थिति होने के कारण, सत्य तथा सुन्दर की भी स्थिति है। इस प्रकार रस, सत्य तथा सुन्दर भी होता है। किन्तु रस को सत्य तथा सुन्दर का पर्याय ही मान लेना रस के तत्त्व को स्पष्ट रूप में समझना नहीं है। प्रेमचन्द जी के रस-विवेचन में इसीलिए एकांगिता है। सुन्दर तथा सत्य का उनका अर्थ नैतिक दृष्टि में देखा हुआ सत्य तथा सुन्दर है। उन्होंने सत्य तथा सुन्दर की व्यापक व्याख्या नहीं की है। उनी प्रकार उनका रस का यथार्थता, मौलिकता तथा स्वाभाविकता में अटूट सम्बन्ध स्थापित करना भी एकांगी है। रस का सम्बन्ध यथार्थवादिता के समान आदर्शवादिता में भी है। मौलिक के अतिरिक्त पुरानी बातों के वर्णन में भी रस उत्पन्न हो सकता है। रस का सम्बन्ध यथार्थवादिता, मौलिकता आदि में स्थापित करने में उसकी व्यापक-परिधि को मर्यादित करना है। रस का सम्बन्ध जब प्रकार के साहित्य से हो सकता है।

८ विद्वनाय प्रभाद मिश्र

मिश्र जी रस का सम्बन्ध काव्यानुभूति में मानते हैं, जिसे वे प्रत्यक्षानुभूति से प्राप्त रस मानते हैं। उनका विचार है कि रसानुभूति में हृदय प्रवृत्तिमूलक तथा

१ 'नाहित्य या उद्देश्य' (जीवन में साहित्य का स्थान) सन् १९५४, पृष्ठ २१।

२ वही, पृष्ठ २१।

निवृत्तिमूलक, सभी प्रकार के भावों में एक सी स्थिति से रमता है। पाठक का तादात्म्य होने के कारण, प्रत्यक्षानुभूति या भावानुभूति और रसानुभूति में कोई विशेष अन्तर नहीं रहता है। भावानुभूति ही परिष्कृत रूप में रसानुभूति हो जाती है। यह इसलिये परिष्कृत हो जाती है, क्योंकि यह आनन्द-स्वरूप ही होती है। मन के इसी रमण के कारण अनुभूति को रस कहते हैं।

वे अन्य आचार्यों के विभिन्न मतों का निर्देश करते हुए शृंगार-रस को ही रसरज मानते हैं। आलम्बन के सम्बन्ध में उनका विचार है कि विश्वचक्र के सभी गोचर, अगोचर, जड़, चेतन पदार्थ आलम्बनरूप में गृहीत हो सकते हैं। वे पाठक की आहिका-शक्ति के लिए, कुछ विशेष प्रकार की योग्यताएँ भी आवश्यक समझते हैं। उन्होंने भाव-कोटि तथा रस-कोटि का अन्तर स्पष्ट करते हुए बताया है कि दर्शक या पाठक की अवस्था, काव्यगत पात्र से तादात्म्य होते हुए भी, कुछ भिन्न ही रहती है। उनका विचार है कि यद्यपि रस, प्रधान तथा गौण दो प्रकार के होते हैं और गौण-रस, प्रधान-रस में सहायक होते हैं तथापि गौण-रसों का भी गम्भीरता से प्रयोग हो सकता है।^१

डॉ० भगवान दास

डॉ० भगवान दास जी ने अपने 'दी सायस आफ इमोशंस' नामक ग्रन्थ में अंग्रेजी में रस तथा भाव का विवेचन किया है। हिन्दी में इस विषय पर उनका एक 'रस मीमांसा' शीर्षक लेख द्विवेदी-अभिनन्दन-ग्रन्थ में प्रकाशित हुआ है। इस निबन्ध से रस के प्रति उनके दार्शनिक तथा मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण का पता चलता है। इसकी सामग्री का आधार विशेषरूप में दार्शनिक ग्रन्थ ही है। इसमें प्राचीन साहित्य-शास्त्र के ग्रन्थों का अपेक्षाकृत कम आधार लिया गया है। निबन्ध के प्रारम्भ में ही 'रसो वै स' का उल्लेख शीर्ष वाक्य के रूप में किया गया है। साहित्य तथा साहित्य के रस का अन्तर बताते हुए, वे साहित्य में जिज्ञा का रस प्रधान मानते हैं तथा साहित्य में मन का रस।^२

वे भी रस को काव्य की आत्मा मानते हैं। उनकी रस की पहली परिभाषा यह है, "अस्मिता का अनुभव, आस्वादन, रसन ही रस है।"^३ उनका विचार है कि जैसे अति साहित्य से (विशेषकर तीव्र रस वाले चटनी, आचार, खटाई, मिठाई के व्यंजनों के अति भोजन से) शरीर में व्याधि उत्पन्न होती है, वैसे ही अति साहित्य से (अधिक मात्रा में रसों और अलंकारों की ही चर्चा से) चित्त में व्याधि विकार, शैथिल्य, दीर्घल्य पैदा होते हैं।^४ उन्होंने इस विचार का कोई कारण नहीं दिया है।

१. 'वाङ्मय-विमर्श' (सं० २०००), पृ०-१४२।

२. देखिए 'द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ' (सन् १९६०), पृ०-४।

३. देखिए वही, पृ० ४।

४. देखिए वही, पृ० ४।

उन कथन में एक तो रसों तथा अनकारों को एक ही स्तर पर खड़ा कर दिया है, जो समगत है, दूसरे यह कैसे माना जा सकता है कि रसों में चित्त में आधि विकार आदि उत्पन्न होते हैं। वास्तव में हमने तो चित्त में निर्मलता आती है। अरस्तू^१ आदि पाश्चात्य विद्वानों ने काव्य के द्वारा, हृदय की वृत्तियों का, किसी न किसी प्रकार से परिमार्जन (क्लेयनेनिन) होना मानने हैं। भारतीय आचार्य रस की अतिशयता से परमानन्द की स्थिति मानने हैं।

उन आस्वादन का स्वरूप तथा मार-तत्त्व वे "मैं क्रोधवान हूँ" (अह क्रोधवान अस्मि) "मैं करुणवान हूँ" (अह करुणवान अस्मि) अर्थात् 'मैं हूँ' आदि में बताते हैं। उनके विचार में उन "मैं हूँ" में जो रस बुद्धि है, उसी का पर्याय रस माना गया है। वे यह भी आत्मानुभव-पिणी वृत्ति को सत्, चित् तथा आनन्दमय मानते हैं, इसलिए उनके मन से 'अह अस्मि' यही सन्मय, चिन्मय, आनन्द-रसमय है। वे मानते हैं कि आत्मा या किसी प्रनात्मा के बहाने में आस्वादन ही रस, लीला, क्रीडा तथा नटन है। नृष्टि के मारे तत्त्व 'अहम्' अर्थात् 'मैं' के अन्तर्गत ही है, इसलिए जो कुछ भी रस या आनन्द है, वह सब 'अह' की ही छाया है।^२ इस प्रकार वे "अहकार" को रस का मूल तत्त्व मानने वाले आचार्यों के अनुयायी हैं।

वे भी काव्य को ब्रह्मानन्द-सहोदर नहीं मानते। उनका मत है कि "ब्रह्मास्वाद या सहोदर काव्यान्वाद नहीं है, प्रत्युत उसका प्रतिविम्ब, विवर्त, रूपक, नकल छाया-मान है। ब्रह्मान्वाद में वेदान्तर का निषेध, 'नेह नानास्ति किञ्चन' है। इसमें तो बिना विभाव गी वेदान्तर के काम नहीं चलता। लोकोत्तर भी कैसे कहा जा सकता है? लोक में ही तो और नैतिक विशेष विशेष अनुभवों को लेकर ही तो काव्य-साहित्य के रस की चर्चा है।"^३

वे काव्य का मुख्य प्रयोजन 'निर्वृत्तये' अर्थात् रस का आनन्द मानते हैं। गायत्री भागों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि कुछ स्थायी-भाव की सजाएँ रूपान्तर मान हैं, जैसे काम के न्यान पर रति, हर्ष के स्थान पर हास, दया के स्थान पर शोक, पृथ्वा के न्यान पर जुगुप्सा का प्रयोग होता है। ऐसा क्यों होता है, इसका उन्होंने कोई कारण नहीं दिया है। वे इन शब्दों में कोई अन्तर ही नहीं मानते। उनका विचार है कि जैसे काम, गमान की ओर, करुणा, हीन, दीन की ओर होती है, ऐसे ही भक्ति रस, विनिष्ट की ओर होता है तथा उसका स्थायी-भाव अमिथ 'सम्मान' तथा 'पूजा' होता है। वास्तव में रस मानने पर वे उसका स्थायी-भाव घट्ट अमिथ 'दया' मानने

१ 'वार्ड एन्डरलिन पिटी एण्ड फीयर ड्रेजेटी एफेक्टस ए केयेरमिस (परनेशन) गार्गरीन किन्ट्रेड स्मोशन'

गायत्री भाग १ भाग १०—एन्डरलिन निकोल (सन १९२३), पृ० ११६।

२. देखिए 'द्वितीय अभिनन्दन ग्रन्थ' पृ० ८।

३. यो. पृ० २।

है। उनके विचार से कष्टा और वात्सल्य में यह भेद है कि 'कष्टा' में दया पात्र में शोक की और 'दयालु' में अनुशोक, अनुकम्पा की मात्रा अधिक है और वात्सल्य में यह वीजरूप से ही है। इसी प्रकार वे "उत्साह" नामक स्थायी-भाव में दुष्टों पर क्रोध और उनका तिरस्कार तथा दीन पर दया आदि तीन भावों का मिश्रण मानते हैं। विस्मय के व्युत्पत्ति-मूलक अर्थ 'स्मय' (अर्थात् गर्व का विरुद्ध भाव, एक प्रकार की नम्रता) बताकर वे मानते हैं कि विस्मय में अपनी लघुता और अल्प-शक्ति के अनुभव के साथ-साथ विस्मय के विषय की ओर भय और आदर के बीच की अनिश्चितता की अवस्था रहती है। इसी प्रकार से 'शम' की उन्होंने यह व्याख्या की है कि यह राग-द्वेष के विरोधी भाव का नाम है।

इसी प्रकार सचारी भावों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "उनमें से प्रत्येक 'राग-द्वेष' के भाव (इच्छा) और उत्तम, मध्यम (सम) तथा अधम के ज्ञान की वृत्तियों के सकर से उत्पन्न होता है, और प्रत्येक को स्थायी बनाकर उससे जनित एक रस माना जा सकता है।" उनका यह विचार शुक्ल जी से मिलता है, जो सचारियों की स्थायी में भाव में परिणति मानते हैं। इस प्रकार वे शास्त्रीय मर्यादा से भिन्न रसों के क्षेत्र के अनन्त विस्तार की सम्भावना मानते हैं तथा इस विषय में भारतेन्दु से भी आगे निकल जाते हैं, जो केवल रसों की संख्या १४ मानते हैं।

रसों के सकर के सम्बन्ध में भी उनका यह नवीन विचार है कि—जीवज्जग नाटकम्—में सब रसों का सकर दिखाई पड़ता है। वे प्राचीनों के उस भेद को स्वीकार नहीं करते, जो विरोधी-रसों के आधार पर बना है तथा जिनका सकर अनुचित माना गया है। उनका यह विचार स्पष्ट नहीं है। रसों का सकर मानने से किस प्रकार रस के उत्कर्ष की हानि की सम्भावना बचती है, इसका उन्होंने निर्देश नहीं किया है।

वे रसों के भी बहुत से अवान्तर भेद मानते हैं। उनका विचार है कि जैसे प्रत्येक स्थायी भाव के साथ एक स्थायी रस होता है, वैसे ही प्रत्येक सचारी या व्यभिचारी भाव के साथ एक सचारी या व्यभिचारी रस होता है। उन्होंने इन विषयों के विचार का भी प्रश्न उठाया है कि सब रस परस्पर भिन्न और स्वतंत्र हैं या नहीं। इनमें राशिकरण हो सकता है अथवा परापर जाति का सम्बन्ध है या नहीं। इसका कोई उत्तर न देकर, वे लिखते हैं कि रस के स्वरूप की भी मीमांसा करने से स्यात् पता चले कि एक से सद्य नौ की पृथक्-पृथक् उत्पत्ति हुई अथवा एक से दो या तीन, और दो या तीन से चार या छ या नौ इस क्रम से परापर जाति और विशेष के रूप में जन्म हुआ।"

रस के स्वरूप की व्याख्या करते हुए वे कहते हैं कि अबुद्धिपूर्वक, अनिच्छापूर्वक स्वाद नहीं, किन्तु बुद्धिपूर्वक, इच्छापूर्वक, आस्वादन की अनुशयी चित्त-वृत्ति का नाम

१ 'द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ' (स० १९६०), पृ० ६।

२. वही, पृ० ६।

रस है। भाव (सोभ, सरभ, सवेग, उद्वेग, आवेश, अग्रेजी में इमोशन) का अनुभव रस नहीं है, किन्तु उस अनुभव का स्मरण, प्रतिसवेद, आस्वादन, रसन, रस है— 'भावस्मरण रस ।'^१ इस प्रकार वे स्वाद तथा रस के आस्वादन में अबुद्धि तथा बुद्धि, अनिच्छा तथा इच्छा का अन्तर मानते हैं तथा रस को आस्वादन की अनुशयी चित्तावृत्ति कहते हैं। उन्होंने प्रतिसवेदन, आस्वादन, रसन तथा स्मरण सबको पर्याय ही मान लिया है। भावों का स्मरण, रस के आस्वाद की सीमा में किस प्रकार आ सकता है, इसका विवेचन करना वे छोड़ गए हैं। भाव का स्मरण तो भाव ही होगा, वह रस किस प्रकार से हो सकेगा, यह उन्होंने स्पष्ट नहीं किया है।

वे नौ रसों की दो राशियाँ अथवा जातियाँ मानते हैं, तीन-तीन शुद्ध प्रायः रसों की तथा तीन मिश्र रसों की होती हैं। अपने सम्पूर्ण लेख का सारांश वे अन्त में इन शब्दों में देते हैं, "ससार नाटक का लीला बुद्धि से प्रवर्तन और परमानन्द तथा परमात्मानन्द का आस्वादन यह परमार्थ रस है और जीवात्मानन्द के छ. मुख्य अवान्तर असंख्य मिश्र स्थायी भावों का आस्वादन"..... "यह काव्यशास्त्र में व्यवहृत स्वार्थ रस है।"^२

सुमित्रानन्दन पन्त

पन्त जी प्रधानत रसवादी हैं। वे रस के परिपाक में अलंकार, व्यंजना, छन्द, तीनों का सामंजस्य स्वीकार करते हैं। उनका विचार है कि अलंकार, छन्द, तथा लक्षणा, व्यंजना आदि शब्द-शक्तियाँ, काव्य में भावों की अभिव्यक्ति में सहायक तथा रस का संवर्द्धन करने वाली होती हैं।^३ वे मानते हैं कि रस की ध्वनि के अक्सर पर केवल रस ही ध्वनित होता है और उसी की अनुभूति प्रमुख होती है तथा उसके अन्य उपादानों का ज्ञान नहीं रहता।^४

१ 'द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ' (सं० १९६०) पृ० ७।

२ वही, पृ० ६।

३, देखिए 'पल्लव' की भूमिका (१९२६), पृ० २६।

४ "कविता में शब्द तथा अर्थ की अपनी स्वतंत्र सत्ता नहीं रहती। वे दोनों भावों की अभिव्यक्ति में डूब जाते हैं किसी के कुशल-करो का मायावी-स्पर्श उनकी निर्जीवता में जीवन फूँक देता, वे अहिल्या की तरह शाप-मुक्त हो जग उठते, हम उन्हें पाषाण-खरबो का समुदाय न कह कर ताजमहल कहने लगते, वाक्य न कह, काव्य कहने लगते हैं। जिस प्रकार संगीत में भिन्न-भिन्न स्वर, राग की लय में ऐसे मिल जाते हैं कि हम उन्हें पृथक् नहीं कर सकते, यहाँ तक कि उनके होने न होने की ओर हमारा ध्यान ही नहीं जाता..." उसी प्रकार कविता में भी शब्दों के भिन्न-भिन्न कण एक होकर रस की धारा के स्वरूप में बहने लगते, उनकी लगड़ाहट में गति आ जाती, हम केवल रस की धारा को ही देख पाते हैं, कणों का हमें अस्तित्व ही नहीं मिलता। 'पल्लव' की भूमिका (१९२६), पृ० २७-२८।

लक्ष्मी नारायण 'सुधांशु'

'सुधांशु' जी भावों की विभिन्नता का कारण निर्देश करते हुए कहते हैं कि "राग और द्वेष जीवन के दो प्रमुख तत्व हैं। इन्हीं दो तत्वों से हृदय के अगणित भावों की उत्पत्ति होती है। साहित्य-शास्त्र की रस पद्धति भी इन दो ही तत्वों पर अवलम्बित है। जीवन के व्यवहार में व्यक्ति की विशिष्टता, समानता तथा हीनता के अनुसार इन तत्वों में भी मौलिक परिवर्तन हो जाते हैं। विशिष्ट के प्रति राग सम्मान, समान के प्रति प्रीति तथा हीन के प्रति करुणा हो जाती है। द्वेष तत्व भी इसी प्रकार विशिष्ट के प्रति भय, समान के प्रति क्रोध तथा हीन के प्रति दर्प के रूप में परिवर्तित हो जाता है। आलम्बन की भिन्नता के कारण, राग और द्वेष के भावों में उपर्युक्त रूपान्तरों की बात विचित्र होने पर भी सत्य है। जीवन के विविध क्षेत्रों में भावों के परिवर्तन देखे जाते हैं। आलम्बन की विभिन्नता के अतिरिक्त उसके या उसकी समानता के प्रति भी आश्रय के हृदय में पूर्वापर विरोध-सम्पन्न भाव भी जन्म लेते हैं।"

'सुधांशु' जी की दृष्टि में सच्चा काव्य वही है, जिसमें विपरीत भावों के वृत्ति-चक्र का वर्णन रहता है। भावों के ऐसे अन्तर्द्वन्द्व से जीवन में शक्ति और सजीवता आती है। वे हृदय के भावों के भिन्न-भिन्न वृत्ति-चक्रों को समस्त मानव सृष्टि में एक ही प्रकार के उपकरणों से बना हुआ मानते हैं। जीवन में कर्मों की एकरूपता दिखलाई पड़ती है, इससे भावों की एकरसता का प्रमाण मिलता है। उनका विचार है कि प्रत्येक कर्म के मूल में किसी न किसी प्रकार का भाव छिपा हुआ है। भाव से ही कर्म का विधान होता है। इसलिए भारतीय रस-पद्धति का अनुभाव भी शारीरिक विकार होने के कारण कर्म की ही श्रेणी में आता है, क्योंकि इसके मूल में भी भाव है।

'सुधांशु' जी दो प्रकार के भाव मानते हैं—एक शक्त तथा दूसरे अशक्त। क्रोध, उत्साह, साहस आदि शक्त भाव हैं तथा करुणा, दया, क्षमा, सहानुभूति आदि 'अशक्त'। वे सहृदयता उसी को मानते हैं जहाँ हृदय की सारी वृत्तियों की स्थिति हो। उनके विचार से भाव की साधारण स्थिति तथा उसके आवेग में अन्तर है। हम भावों के आवेग के ही कारण कार्य में प्रेरित नहीं होते, वरन् अचेतन रूप में भी स्वभावगत कार्य की ओर प्रेरित होते हैं। संसार की प्रायः सभी वस्तुओं से आनन्द और विषाद का भाव ग्रहण होता है। जीवन के साथ विषाद का सम्बन्ध भी उतना ही गहरा है, जितना आनन्द का। उनका कथन है कि "काव्य का आनन्द जीवन का स्वार्थ है। परन्तु यह स्वार्थ परमार्थ की परिधि के भीतर रहता आया है। स्थायी आनन्द-वृत्ति, जब जीवन और जगत् के किसी आधार को पाकर जाग्रत होती है तब प्रफुल्लता

होती है और विषाद में झुंझलाहट। ऐसे मनोभाव अपनी मूल वृत्तियों की स्थिति को सूचित करते हैं।”

प्रत्येक भाव का सस्कार बीज रूप से मनुष्य के चित्त पर अंकित रहता है। अनुकूल सवेदन से वह सस्कार जाग्रत होकर वृत्ति-चक्र की तरह अपने सजातीय संस्कारों को भी प्रबुद्ध करने लगता है। इस प्रकार स्थायी भाव के अनुकूल संचारी भाव उत्थित होकर शरीर-चेष्टा के रूप में अपनी अभिव्यक्ति करते हैं। यह सब क्रियाएँ चित्त की सत्त्व-गुण-प्रधान अवस्था में ही होती हैं, क्योंकि सत्त्वोद्रेक ही रस है। चित्त और शरीर की प्रकृति के अनेक रूपों तथा परिस्थितियों के अनुसार ही जीवन के तत्त्व हैं, जिनका सम्बन्ध संचारी भावों से है। जीवन के आह्लाद को ग्रहण करने की मनुष्य में जो स्वाभाविक प्रवृत्ति होती है, उसके कारण वह बुद्धि के द्वारा आनन्द ग्रहण करता है। मन की रस सग्रहिणी प्रवृत्ति ऐसी होती है, जो वर्णन के अनुकूल ही परिस्थिति का काल्पनिक-विधान कर लेती है।

शरीर विज्ञान का रस-पद्धति से सम्बन्ध स्थापित करते हुए सुधाशु जी कहते हैं कि, “शरीर विज्ञान के अनुसार किसी बाह्य घटना, दृश्य आदि का जो प्रभाव चित्त पर कल्पित होता है, उसका दबाव वायु-कोष, फुफ्फुस पर पड़ता है और तदनुसार ही रक्त-संचालन की गति तीव्र या मन्द हो जाती है। रति भाव में जहाँ रक्ताधिक्य होता है, वहाँ भय में रक्ताभाव। दोनों के परिणाम मुखाकृति पर स्पष्ट लक्षित होते हैं। रक्ताधिक्य तथा रक्ताभाव दोनों ही स्थितियों में रक्तविकार के रूप में पसीना निकलता है। रति, क्रोध, शोक तथा भय के कारण मनोवेग की तीव्रता से रक्त-संचालन की साधारण गति में जो व्यवधान होता है, उससे प्रस्वेद निकलने लगता है। चित्त और शरीर की इसी प्रकृति का विधान साहित्य-शास्त्र में रस निरूपण के नाम पर है। सात्विक प्रस्वेद, रोमांच, स्वरभंग, वेपथु आदि के तत्त्व इसी प्रकृति के साथ सम्बन्ध रखते हैं।” इस प्रकार भावों की वृत्तियाँ रस-पद्धति के अनुभावों में प्रत्यक्ष हो जाती हैं।

वे रस-पद्धति को मानसिक व्यायाम मानते हैं। विभिन्न भावों का विन्यास मानसिक-शक्ति का विकास करता है। काव्य के अन्तर्गत आनन्द तथा विषाद दोनों का रासायनिक मिश्रण होता है। यह दोनों तत्त्व मिल्न होते हुए भी किसी मानसिक स्थिति में एक हो जाते हैं। उनके विचार से काव्य के रस का मनोवैज्ञानिक कारण यह है कि जीवन के प्रत्येक कर्म के मूल में आनन्द प्राप्ति की प्रेरणा है। यहाँ तक कि स्वपीडन तथा परपीडन भी आनन्द की कामना से किए जाते हैं। काव्य के रस का आनन्द भी इससे पृथक् नहीं है।

१ ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ (सन् १९४२), पृ० २०।

२. देखिए वही, पृ० २२९।

रसास्वादन के मूल आधार के सम्बन्ध में सुधाशु जी का विचार है कि काव्य का रसास्वादन मन के अतिरिक्त ओज के आधार पर ही होता है। पाठक यह समझता है कि यह आनन्द उसे काव्य के द्वारा प्राप्त हो रहा है, पर वास्तव में मन के वचे हुए ओज से ही उसे काव्य का आनन्द आता है। काव्य की यह क्षमता है कि वह मन के ओज की सवेदना को उभाड़ देता है। काव्य में आनन्द इसीलिए नहीं माना जाता कि यदि इसमें ही आनन्द मान लिया जाए, तो एक ही प्रसंग को पचासो बार पढ़ने पर भी उसमें एक सा ही आनन्द आना चाहिए। पर ऐसा होता नहीं है। जिसके हृदय में जितना ही ओज संचित होगा वह उतना ही काव्य का आनन्द भोग सकता है। आनन्द को प्राप्त करने तथा विषाद को दूर करने में हमारे ओज का व्यय होता है, और इन दोनों स्थितियों में हमारी मानसिक वृत्तियाँ सक्रिय रहती हैं। उनका विचार है कि काव्य, पाठक के हृदय में नया भाव नहीं भरता बल्कि केवल उसके ही अनुभूत भाव को जाग्रत कर देता है। इस सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि "किसी नायक-नायिका के प्रेम वर्णन को पढ़ कर या सुनकर पाठक या श्रोता उसके सुख से अपने को सुखी नहीं मानता बल्कि उस वर्णन से उसके अपने हृदय का ही भाव जाग्रत होकर उत्तेजित हो जाता है और उसे रस की प्रतीति होने लगती है। यदि ऐसे सुख की वासना का सस्कार पाठक या श्रोता के हृदय पर नहीं है, तो काव्य के ऐसे वर्णन से उसका मनोरंजन नहीं हो सकता।" इनका यह विचार अभिनवगुप्त के मत से भिन्न नहीं है। अन्तर केवल यह है कि अभिनवगुप्त सब प्रकार के भावों को वासना-रूप में हृदय में सुप्त मानते हैं तथा सुधाशु जी का विचार है कि कुछ भावों का सस्कार पाठक के हृदय में न भी हो सकता है। उन्होंने इसका कोई तर्क प्रस्तुत नहीं किया कि कुछ भाव वासना रूप में हृदय में क्यों स्थित नहीं होते हैं। वास्तव में सभी भाव वासना रूप में स्थित रहते हैं, किन्तु प्रत्येक हृदय के सस्कार विभिन्न रहते हैं। ये उसके व्यक्तित्व से द्रिष्ट रहते हैं। जैसे प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व, उसकी मानसिक स्थिति तथा बुद्धि का स्तर भिन्न रहता है, उसी प्रकार उसकी वासनाओं के सस्कार भी भिन्न रहते हैं।

उनका विचार है कि कला तथा साहित्य मनुष्य के ओज से ही जन्म लेते हैं तथा ओज के द्वारा ही उनका रसास्वादन होता है। यह ओज कदाचित् अंग्रेजी शब्द 'एनर्जी' का पर्याय है। जिस मनुष्य का ओज जीवन की स्थूल आवश्यकताओं की पूर्ति में समाप्त हो जाता है, वे मनुष्य न कला की सृष्टि कर सकते हैं न उसका आनन्दोपभोग ही। ओज का सम्बन्ध कवि-कौशल से भी है। कवि का कौशल इस बात में है कि वह उन बातों का केवल संकेतमात्र दे अथवा पूर्ण उपेक्षा ही कर दे, जिनके बिना कविता का काम चल सकता है। इससे न पाठक के ओज का व्यय होता है, न कवि के ओज का, क्योंकि काव्य में जहाँ संकेत या उपेक्षा रहती है, वहाँ

उस अंश की पूर्ति पाठक अपनी बुद्धि से कर लेता है। मानसिक ओज के व्यय से ही काव्य के आनन्द की प्राप्ति सम्भव है। इस प्रकार लक्षणा, व्यजना, प्रतीक-विधान तथा काव्य के अन्य कौशलो से प्रायः प्रत्येक का ही ओज के उपयोग के साथ मनोवैज्ञानिक सम्बन्ध है। इस प्रकार सुधाशु जी ने रस-विवेचन में मनोविज्ञान का आधार लेकर नवीन-विचारों का समावेश किया है। इनके रस-विवेचन में नवीन-चिन्तन के परिणामस्वरूप मौलिकता का समावेश हो गया है।

रस की प्रतीति में मनोरंजन का स्थान निर्धारित करते हुए वे कहते हैं कि “मनोरंजन का प्रयोजन चित्त-वृत्ति को रस दशा की उस भाव-भूमि पर पहुँचाकर सलग्न रखना है, जहाँ काव्य के मूल भाव से प्रभावित होते समय, पाठक या श्रोता की चित्त-वृत्ति इधर-उधर न हो जाय। मनुष्य की चित्त-वृत्ति इतनी व्यापकतात्मक है कि जब तक इस पर किसी प्रकार का मधुर प्रतिबन्ध नहीं रखा जाय या उसके सामने कोई प्रलोभन या आकर्षण न रखा जाय, तब तक वह एक स्थिति में कुछ देर के लिए भी नहीं रह सकती।”^१

डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी ने ‘सूर साहित्य’ नामक पुस्तक में ‘भक्ति तत्त्व’ का विवेचन करते हुए भक्तों के परम्परागत रस सम्बन्धी विचारों को भी व्यक्त किया है। वे आलंकारिकों तथा भक्ति-शास्त्रियों के रस सम्बन्धी दृष्टिकोण का यह अन्तर बताते हैं कि आलंकारिक, कृष्ण-सम्बन्धी-देवादि-विषयक-रति को भाव कहते हैं (रतिर्देवादि विषया-भाव प्रोक्त — काव्य प्रकाश) तथा भक्ति-शास्त्री उसे भाव ही नहीं रस भी कह सकते हैं। इन दोनों की रति में भी अन्तर है। स्त्री पुत्रादिक के प्रति जो रति है वह बद्ध-जीव की जडविषया-रति है पर श्रीकृष्ण के प्रति भक्त की रति चिद्धिषया होती है। इस प्रकार से उन्होंने भक्ति तथा काव्य के रस की पृथक्ता मानकर यह माना है कि “भक्तों के रस में और काव्य-रस में भेद यह है कि भक्ति का रस चिन्मुख होता है, आलंकारिकों का रस जडोन्मुख भी होता है।”^२

रति भाव, विभाव, अनुभाव सात्विक, तथा व्यभिचारी भावों से स्वाद्य होकर भिन्न-भिन्न पाँच स्वभावों को ग्रहण करता है, शांत, दास्य, सख्य, वात्सल्य तथा मधुर स्वभाव। इन पाँच स्वभावों के अनुसार ही रति भी पाँच प्रकार की है, शान्त दास्य या प्रीति रति, सख्य या प्रेम रति, वात्सल्य या अनुकम्पा रति तथा कान्त या मधुरा रति। भक्ति-शास्त्रियों ने रति को शृंगार और शांत के अतिरिक्त अन्य सात रसों के अनुसार भी विभक्त किया है। जब ससार से विरत होकर चित्त-वृत्तियाँ भगवान् के ज्योति स्वरूप में लीन हो जाती हैं, तो उसे शांत-रस कहते हैं। प्रीति

१ ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ (सन् १९४२), पृ० ७१-७२।

२. देखिए ‘सूर साहित्य’ (सं० १९६३), पृ० ३६।

या दास्य रस में सम्भ्रम और गौरव नामक दो भाव रहते हैं। सख्य रस में भक्त-कृष्ण के प्रियवयस्यो का अभिमानी होकर भजन करता है। वात्सल्य-रस में माता-पिता आदि गुरुजन वत्सल-रूप से उनसे प्रेम करते हैं। मधुर-रस भक्ति-शास्त्र का सबसे श्रेष्ठ और अन्तिम रस है।^१ इसमें भक्त, राधा भाव से भजन करता हुआ आनन्दधन एकरस परब्रह्म श्रीकृष्ण को घाता है। इस प्रकार द्विवेदी जी ने रति-भाव की व्यापक व्याख्या करके, शृंगार के महत्व का ही प्रतिपादन किया है। उन्होंने आलंकारिकों तथा भक्ति-शास्त्रियों के रस की पृथक्ता दिखाने का पहली बार प्रयत्न किया है। हिन्दी में आलोच्य-काल से पूर्व भी आलोचकों का इस विषय पर अधिक ध्यान नहीं गया कि वे आलंकारिकों के रस तथा भक्ति-रस का पारस्परिक गम्भीर विवेचन करते।

द्विवेदी जी का विचार है कि रस नाटक का ही विषय था, क्योंकि आलंकारिकों ने रस-सूत्र की व्याख्या में दर्शकों के मन में ही रस की बात कही है। उनका विचार है कि जैसे नाटकों में रस की मान्यता रही है वैसे ही स्फुट-काव्य में केवल अलंकार का ही स्थान माना जाता रहा है। वे व्ययक का प्रमाण देकर यह बताते हैं कि रस को पहले काव्य—अर्थात् स्फुटश्लोक—का विषय नहीं माना जाता था।^१ उनके मत से 'साहित्य दर्पण' में पहली बार अलंकार-शास्त्र में 'नायिका-भेद' का प्रवेश हुआ तथा पंद्रहवीं शताब्दी में ही अलंकार तथा नायिका-भेद एक साथ विविकृत हुए।

द्विवेदीजी रस-सम्प्रदाय के लिए यह एक नवीन और महत्वपूर्ण घटना मानते हैं कि मध्य-युग में हिन्दी साहित्य में रस के साथ धार्मिक और दार्शनिक साधना के परम लक्ष्य का भी एकीकरण हो गया। उनका विचार है कि ससार की साहित्यिक साधना में हिन्दी की यह महान् देन है।^१ द्विवेदी जी के रस-सम्बन्धी विचार, उनकी व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत ही मिल जाते हैं। उन्होंने रस पर सैद्धान्तिक रूप में पृथक् नहीं लिखा है। पर आलंकारिकों तथा भक्ति-शास्त्रियों के रस-सम्बन्धी दृष्टिकोणों का निर्देश उनके मौलिक-चिन्तन का सूचक है।

शान्तिप्रिय द्विवेदी

द्विवेदी जी काव्य का आदि-रस शृंगार मानते हैं। उनका विचार है कि इसकी परिपूर्णता भक्ति में है। वे समझते हैं कि इस रस के विरह-पक्ष में जीवन की वेदना अधिक गम्भीर रूप में प्रस्तुत होती है। उनका विचार है कि शृंगार और भक्ति के साथ ही शान्त, करुण और वात्सल्य भी मानव दृश्य के कोमल रस हैं। वे रौद्र, बीभत्स तथा भयानक रसों की यह सार्थकता मानते हैं कि वे अपनी उत्कृष्टता

१ देखिए 'सूर साहित्य' (स० १९६३); पृ० ४०-४१।

२. वही, पृ० ८१।

३. वही, पृ० ८३-८४।

से मनुष्य को कोमल रसों के लिए लालायित कर देते हैं। भावों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “भाव तो अभावमय जीवन के भीतर से ही, विरहोद्गार की भाँति प्राणों को विदीर्ण करके बाहर निकल पड़ते हैं।”^१

डॉ० नगेन्द्र

नगेन्द्र जी साहित्य का लक्ष्य आनन्द मानते हैं। उनका विचार है कि जो साहित्य मनुष्य को जितना अधिक गहरा तथा स्थायी आनन्द दे सकता है, वह उतना ही महान् है। वे साहित्य के मूल्यांकन की कसौटी रस या आनन्द ही मानते हैं। उनका कथन है कि “काव्य रसात्मक है, सदैव रहा है और आशा यही है कि रहेगा भी। जिसमें रस नहीं है, वह अपने उच्च सिद्धान्तों या किसी भी अन्य कारण से काव्य से भी ऊँची वस्तु हो जाय, पर काव्य नहीं हो सकता।”^२ वे प्रगतिवादी साहित्य में रस का परीक्षण उसकी सीमाओं को स्वीकार करते हुए ही करना उचित समझते हैं। प्रगतिवादी साहित्य में जहाँ अनुभूति की तीव्रता और आत्माभिव्यक्ति की निष्कपटता है, वहाँ ही रस होगा, क्योंकि ऐसे ही स्थल पर काव्य, रस या आनन्द की उत्पत्ति के योग्य हो सकता है।

इस प्रकार आधुनिक आलोचकों ने रस के विवेचन का सब दिशाओं में विशेष प्रसार किया है। उन्होंने रस के विभिन्न अवयव, भाव, संचारी भाव, स्थायी भाव आदि की व्याख्या अपने ढंग से की है। पूर्व आलोच्य-काल में जिस प्रकार भावों की व्याख्या, विभिन्न आचार्यों के मतानुसार ही की जाती थी, ऐसा इस युग में नहीं हुआ। आचार्यों ने भाव को रस की अपरिपक्व दशा के अर्थ में ही ग्रहण किया था। उन्होंने मनोवेग, मनोविकार, मनोवृत्ति या भाववृत्ति आदि का विवेचन न करके भावों का वर्णन केवल स्थायी तथा संचारी के रूप में विभाजित करके ही किया था। हिन्दी में भी वही क्रम आधुनिक रीतिकारों द्वारा चलता रहा किन्तु इन आधुनिक आलोचकों ने मनोविज्ञान के आधार पर भावों का सूक्ष्म विवेचन किया है। भावों के आधार, विस्तार, स्वरूप, प्रक्रिया, प्रकार, मूल-शक्ति आदि का विवेचन इन आलोचकों की निजी विशेषताएँ हैं। इस विवेचन में मैकड्यूगल, डेरड, स्टाउट, ड्रीवर आदि मनो-विज्ञान-शास्त्र के विद्वानों के विचारों का भी पर्याप्त आधार लिया गया है।

कुछ लेखकों ने भरत के मतानुसार भावों को आत्मा का अभिनय ही माना है^३। कुछ ने उन्हें मन का विकार मात्र ही कहा है।^४ भावों का मनोविकारो, मनोवृत्तियों आदि से तुलनात्मक अध्ययन आलोच्य-काल के पश्चात् पं० नन्ददुलारे

१. ‘कवि और काव्य’ (सन् १९३६), पृ० ४।

२. ‘विचार और अनुभूति’ (सन् १९४५), पृ० ६८-६९।

३. देखिए ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ (सं० १९९९), पृ० ७९।

४. देखिए ‘साहित्यालोचन’ व्यामसुन्दर दास (सं० १९९९), पृ० २६३।

वाजपेयी, प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, डा० नगेन्द्र, गुलावराय, डा० राकेश गुप्त, प० रामदहिन मिश्र आदि विद्वानों ने जिस प्रकार से किया, उसका प्रारम्भ इन आलोचकों द्वारा होने लगा था, किन्तु इन्होंने मनोवृत्ति तथा स्थायी भाव का तुलनात्मक अध्ययन इस प्रकार प्रस्तुत नहीं किया, जैसा परवर्तीकाल में किया गया।

श्यामसुन्दर दास जी ने भावों की व्युत्पत्तिगत परिभाषा भरत के अनुसार यही दी कि वाणी, अंग-रचना और अनुभूति के द्वारा काव्यार्थों की भावना कराने के कारण ही यह भाव कहलाते हैं। शुक्ल जी ने भावों को सवेदना के स्वरूप की व्यञ्जना करने वाला कहा है।^१ इन लेखकों ने भावों के विस्तार का भी निश्चय किया है। शुक्ल जी ने भाव के अन्तर्गत प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा, गति या प्रवृत्ति तथा शरीरधर्म सबको सम्मिलित किया है। उन्होंने भावों को बोधमात्र न मानकर ऐसी वेगयुक्त जटिल अवस्था विशेष माना है, जिसमें शरीर वृत्ति तथा मनोवृत्ति दोनों का योग रहता है। वे भावों का उतना ही विस्तार मानते हैं, जितना मनुष्य के ज्ञान का विस्तार होता है। उनका विचार है कि ज्ञान क्षेत्र (बुद्धि व्यवसायात्मक या विचारात्मक) के विस्तार के साथ-साथ हृदय का विस्तार होना भी आवश्यक है।^२

इस काल में भावों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में अपेक्षाकृत अधिक वैज्ञानिक आधार ग्रहण किया गया। डॉ० भगवान दास का शेरेड की भाँति विचार है कि प्रत्येक भाव की उत्पत्ति राग-द्वेष के भाव अर्थात् इच्छा और उत्तम, मध्यम तथा अधम के ज्ञान की वृत्तियों के सकर से होती है। शुक्लजी भी भावों का आधार ज्ञान ही मानते हैं। उनका कथन है कि “मनोविज्ञान के अनुसार भाव कोई एक अकेली वृत्ति नहीं है, बल्कि एक वृत्ति-चक्र (सिस्टम) है जिसके भीतर बोधवृत्ति या ज्ञान (कागनीशन), इच्छा या सकल्प (कानेशन), प्रवृत्ति (टेन्डेन्सी) और लक्षण (सिस्टम) ये चार मानसिक या शारीरिक वृत्तियाँ आती हैं।”^३ ‘सुधाशु’ जी भी भावों की उत्पत्ति राग तथा द्वेष नामक जीवन के दो प्रमुख तत्वों से मानते हैं। वे सम्पूर्ण रस-सिद्धान्तों को इन्हीं दो तत्वों पर आधारित करते हैं। उनका विचार है कि व्यक्ति की विशिष्टता, समानता तथा हीनता के अनुसार इन भावों में परिवर्तन हो जाता है। जैसा आलम्बन होता है, आश्रय के भी भाव उसी के अनुकूल बदलते रहते हैं। वे प्रत्येक कर्म के मूल में भाव की विद्यमानता मानते हैं तथा सच्चा-काव्य उसी को कहते हैं, जिसमें भावों के वृत्ति-चक्र रहते हैं। उनका विचार है कि प्रत्येक-भाव का संस्कार बीज रूप में मनुष्य के चित्त पर अंकित रहता है तथा वृत्ति-चक्र की भाँति जाग्रत होकर अपने सजातीय संस्कारों को प्रबुद्ध कर देता है। वे सब मनोवैशेषों को आकर्षण या विकर्षण का रूप बताते हैं। वे कर्मों की एकरसता के कारण भावों

१. ‘चिन्तामणि’ भाग २ (सं० २००२) पृ० १०६।

२. देखिए वही, पृ० ११२।

३. देखिए वही, पृ० १६७।

की एकरसता भी मानते हैं । इस प्रकार इनका मत पाश्चात्य विद्वान शेन्ड से मिलता है ।^१ शुक्ल जी ने भाव तथा कल्पना को अन्योन्याश्रित माना है । परम्परागत स्थायी तथा सचारी भावों के अतिरिक्त 'सुधाशु' जी ने दो प्रकार के भाव माने हैं, पहले शक्त जैसे क्रोध, उत्साह तथा साहस और दूसरे प्रशक्त जैसे करुणा, दया तथा क्षमा । आलोच्य-काल के पश्चात् भावों का जैसा विवेचन मनोविज्ञान के आधार पर किया गया, इस समय उसका केवल प्रारम्भिक रूप ही दिखाई पड़ता है । शुक्ल जी ने मनोवेगो (इमोशन्स) तथा भाव-वृत्तियों का पाश्चात्य मनोविज्ञान के आधार पर अन्तर स्पष्ट करते हुए भाव-वृत्ति में स्थायित्व तथा मनोवेगों में अस्थिरता मानी है । वे बैर नामक स्थायी वृत्ति को क्रोध का अचार या मुरब्बा मानते हैं । इन्होंने भी संस्कृत आचार्यों की भाँति भाव का ही विवेचन विशेष रूप से किया तथा स्थायी और सचारी भावों के विवेचन को विस्तार नहीं दिया । इनके द्वारा सचारी भावों तथा मनोविकारों (इमोशन्स) और स्थायी भावों तथा मनोवृत्तियों (सेन्टीमेन्ट्स) का भी तुलनात्मक विवेचन नहीं हुआ ।

संचारी भाव

इन आलोचकों ने प्रायः स्थायी तथा सचारी भावों की परम्परागत परिभाषा को ही स्वीकार किया । इन भावों का मनोवैज्ञानिक आधार पर जैसा वर्गीकरण आगे चल कर हुआ, इस काल में नहीं हुआ । सचारी भाव मनोविकार है या बुद्धि की वृत्तियाँ, वे शरीर के धर्म हैं या ज्ञानात्मक दशाएँ आदि प्रश्नों पर जैसा परवर्ती काल में विचार हुआ वैसा इन आलोचकों ने नहीं किया । शुक्ल जी ने इस सम्बन्ध में एक नवीन बात यह कही कि सचारी भाव भी किसी स्थिति में स्थायी बन सकते हैं । परवर्ती काल में कुछ विद्वानों ने यद्यपि इसका भी विरोध किया ।^१ सचारी भावों की संख्या के विस्तार का प्रयत्न भी इन आलोचकों द्वारा हुआ । क्यामसुन्दर दास जी ने इनके विस्तार की आवश्यकता बताई । शुक्ल जी ने चकपटाइट, उदासीनता तथा अनिश्चयवाचक नवीन सचारियों का उल्लेख किया, जो परम्परागत ३३ सचारियों के बाहर हैं । शुक्ल जी ने यह भी माना है कि एक सचारी भाव दूसरे सचारी भाव का स्थायी भाव हो सकता है । यह सचारी भाव स्थायी भाव का सा अनुभव तो करा सकता है, पर रसदशा तक नहीं पहुँचा सकता ।^१ क्यामसुन्दर दास जी सचारी तथा

१ "सेन्टीमेन्ट इज एन एक्वायर्ड डिसपोजीशन, वन ग्रैजुअली बिल्ट अप थ्रू मैनी इमोशनल एक्सपीरियेन्स एण्ड एक्टीविटीज, इट इज एन ओरगेनाइजेशन" शेन्ड 'करेक्टर एण्ड दि इमोशन'—(माइन्ड), भाग ५, संख्या १८ तथा देखिए 'फाउन्डेशन्स ऑफ करेक्टर'—शेन्ड ।

२. देखिए 'काव्य दर्पण' रामदहिन मिश्र (१९४७), पृ० १११ ।

३. 'जायसी ग्रन्थावली' (स० २००६) रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १३४, १५० ।

स्थायी भावों में केवल इतना भेद मानते हैं कि सचारी के विभाव अल्प होते हैं तथा स्थायी के कुछ बड़े-चढ़े। प्रसाद जी शुक्ल जी की मध्यमकोटि की रसानुभूति को भी सचारी भावों का प्रतीक मानते हैं। डा० भगवानदास प्रत्येक सचारी भाव को स्थायी बनाकर उससे जनित एक सचारी-रस की सम्भावना मानते हैं। उनका विचार है कि सचारी भाव, राग, द्वेष के भावों तथा ज्ञान की वृत्तियों के सकर से उत्पन्न होते हैं। दूसरे शब्दों में वे ज्ञान (कीर्गनीक्षण) तथा इच्छा (कौनेशन) के आधार पर निर्मित होते हैं। 'सुधाशु' जी चित्त और शरीर की प्रकृति के अनेक रूपों तथा परिस्थितियों के अनुसार सचारी भावों की उत्पत्ति मानते हैं।

इस प्रकार इन आलोचकों द्वारा सचारी भावों के विवेचन का भी विशेष विकास हुआ। इनकी परिभाषा, उत्पत्ति, वर्गीकरण, सख्या नवीन सचारी भावों के निर्देश, स्थायी भावों से उनके सम्बन्ध आदि की विशेषरूप से व्याख्या की गई। इनकी उत्पत्ति चित्त और शरीर के रूपों, परिस्थितियों, राग, द्वेष के भावों तथा ज्ञान की वृत्तियों के आधार पर मानी गई। इन आलोचकों द्वारा नवीन-सचारी भावों की भी कल्पना की गई तथा सचारी भावों की सख्या के विस्तार का भी प्रयत्न किया गया। यह भी माना गया कि यह सचारी भाव किन्हीं परिस्थितियों में स्थायी बन सकते हैं तथा स्वयं इनकी रसानुभूति या तो मध्यम कोटि की होती है या इनका एक सचारी-रस होता है। यह रस दशा की अनुभूति नहीं करा सकते। इनके विभाव भी स्थायी भावों से अल्प होते हैं।

स्थायी भाव

सचारी भावों की ही भाँति स्थायी भावों का विवेचन भी प्रायः प्राचीन आचार्यों के आधार पर अधिक आश्रित रहा। मनोवैज्ञानिक आधार पर भाव-वृत्तियों (सेण्टीमेण्ट्स) से स्थायी भावों की समता तथा विषमता का विवेचन जैसा परवर्ती काल में हुआ, इन आलोचकों द्वारा नहीं हुआ। शुक्ल जी ने पाश्चात्य मनोविज्ञान तथा पौरस्त्य दार्शनिक-विवेचन के समन्वयात्मक आधार पर भाव की परिभाषा देते हुए, उसे बोधमात्र न मानकर ऐसी वेगयुक्त जटिल-अवस्था विशेष माना है, जिसमें शरीर-वृत्ति तथा मनोवृत्ति दोनों का योग रहता है। शुक्ल जी भी प्राचीन आचार्यों की भाँति स्थायी भावों को वासना रूप में स्थित मानते हैं। उनका विचार है कि "यह वासना या स्कार वशानुक्रम से चली आई दीर्घ-भाव परम्परा का मनुष्य जाति की अन्तः-प्रकृति में निहित सचय है।" उनका विचार है कि स्थायी भाव वे भाव हैं, जो सक्रामक हैं, जिनकी व्यजना, श्रोता या पाठक में भी उन्ही भावों का संचार कर सकती है। वे कहते हैं कि 'रस-निरूपण में जो विभाव कहा गया है, वही कल्पनात्मक या

१ 'चिन्तामणि' भाग १ (सन् १९३६), पृ० ३४५।

२ 'चिन्तामणि' भाग २ (स० २००२), पृ० २३६।

ज्ञानात्मक अवयव है, जो भाव संचार करता है।^१ वे प्रबन्ध-काव्य में स्थायी भाव से भिन्न एक बीज-भाव भी मानते हैं, जो उनकी मौलिक सूत्र है। इस बीज-भाव के मंगल का विधान करने वाला होने के कारण उसके तीक्ष्ण तथा कठोर भाव भी मुन्दर हो जाते हैं। डा० भगवानदास ने स्थायी भावों की सज्ञाओं को केवल रूपान्तर मात्र माना है, जैसे काम के स्थान पर रति, हर्ष के स्थान पर हास, दया के स्थान पर शोक, घृणा के स्थान पर जुगुप्सा का प्रयोग सज्ञाओं का रूपान्तर मात्र है। उन्होंने नए रसों के नए स्थायी भावों का भी उल्लेख किया है, जैसे भक्ति का स्थायी भाव अमिश्र सम्मान या पूजा तथा वात्सल्य का अमिश्र दया आदि होता है। उन्होंने उत्साह, विस्मय, क्षम आदि की भी व्याख्या करके, उनके विभिन्न तत्वों का विश्लेषण किया है, जैसे उत्साह में क्रोध, दया तथा तिरस्कार का मिश्रण माना है।

इस प्रकार इस काल में स्थायी भावों का विवेचन, यद्यपि प्राचीन आचार्यों के आधार को लेकर चला, तथापि पाश्चात्य मनोविज्ञान के आधार पर भी इसके स्वरूप का विश्लेषण किया गया, जो आलोच्य-काल के पश्चात् विशेष रूप में विस्तार पा सका। इस काल में भाव को केवल बोधमात्र करने वाला न मानकर, एक वेगयुक्त जटिल अवस्था विशेष माना गया। इन आलोचकों द्वारा वासना रूप में स्थित भाव वे माने गए, जिनमें अपने प्रतिरूप भावों को उत्पन्न करने की क्षमता होती है। इनके द्वारा संचारी तथा स्थायी भावों के अतिरिक्त, किसी विशिष्ट काव्य में, विशिष्ट भावों की भी कल्पना की गई, जैसे प्रबन्ध काव्य में बीज-भाव की नवीन उद्भावना हुई। इस काल में नए रसों के नए स्थायी भावों की भी कल्पना हुई तथा प्रत्येक स्थायी भाव के अन्तर-तत्वों की भी शोध की गई। इनके अतिरिक्त स्थायी भाव की सज्ञाओं का भी विवेचन हुआ।

विभाव

संचारी तथा स्थायी भावों के समान ही विभाव-पक्ष पर भी इन नवीन आलोचकों ने अपने विचार प्रकट किए। शुक्ल जी ने रसानुभूति में विभाव-पक्ष को प्रचानता दी। वे आलम्बन-विधान में कल्पना के अतिरिक्त ज्ञान (बुद्धि) तथा भाव (हृदय) का योग मानते हैं। वे लक्षण-ग्रन्थों में गिनाए गए विभिन्न रसों के आलम्बनों को ही आलम्बन न मानकर, आलम्बनों का विस्तार, जीवन और जगत् के समान ही विस्तृत मानते हैं। उनका विचार है कि जो वस्तु, व्यापार या प्रसंग, हमारे हृदय में किसी भाव का संचार करें, वे सब काव्य के आलम्बन हो सकते हैं। उन्होंने 'उत्साह' नामक स्थायी भाव का आलम्बन विजेतव्य, विपक्षी या शत्रु को न मानकर, किसी विकट या दुष्कर कर्म को माना है। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र भी यही मानते हैं। वे उन वस्तुओं या विषयों के वर्णन को आलम्बन विभाव कहते हैं, जिनके प्रति किसी

१ 'चिन्तामणि' भाग २ (सं० २००२) पृ० १६८।

प्रकार का भाव उदय होता है या सवेदना होती है। जिस कविता में भाव-प्रधान होता है, आलम्बन का आक्षेप स्वयं पाठक कर लेता है तथा जिसमें आलम्बन का प्रधान चित्रण होता है, सवेदना पाठक के ऊपर छोड़ दी जाती है।

श्यामसुन्दर दास जी का विचार है कि विभाव ही भाव में आस्वाद-योग्यता के अकुर उत्पन्न करते हैं। वे स्थायी भाव के साथ-साथ संचारी भावों के लिए भी विभावों की आवश्यकता समझते हैं। 'सुधाशु' जी ने आलम्बनों की विभिन्नता के कारण भावों में भी परिवर्तन होना माना है। उनका विचार है कि व्यक्ति की विशिष्टता, समानता तथा हीनता के अनुसार जीवन के राग तथा द्वेष नामक प्रमुख दो तत्वों में परिवर्तन हो जाता है।^१

आलोच्य-काल में इन आलोचकों द्वारा उद्दीपन विभावों का विवेचन अथवा वर्णन नहीं हुआ। इसकी अपेक्षा आलम्बन विभाव को ही अधिक महत्ता दी गई। उद्दीपन विभाव का महत्त्व केवल परिस्थिति विशेष के रूप में माना गया। इनके द्वारा विषयगत उद्दीपनों की अपेक्षा बहिर्गत उद्दीपनों पर अधिक जोर दिया गया तथा आलम्बनों के अनन्त-विस्तार, विभिन्नता तथा व्यापकता को मान्यता दी गई। इस काल में यह समझा गया कि आलम्बन-विधान में कल्पना, ज्ञान, भाव तथा आस्वाद-योग्यता का योग होता है। स्थायी भावों के शास्त्रीय-आलम्बनों का विवेचन करके भी तर्क-पूर्ण रीति से अन्य आलम्बन भी प्रस्तुत किए गए।

अनुभाव

इस काल में अनुभावों की व्याख्या भी तर्कपूर्ण रीति से की गई। आचार्य शुक्ल ने 'हाव' को आश्रय के अन्तर्गत न मानकर आलम्बन के अन्तर्गत माना है। उनके विचार से 'हाव' आलम्बन के अन्तर्गत होते हैं, अनुभावों के नहीं। इस प्रकार अनुभावों के अन्तर्गत वे केवल आश्रय की चेष्टाओं को ही मानते हैं, आलम्बन को नहीं। प्राचीन आचार्यों ने इस प्रकार का वर्गीकरण नहीं किया था। वे तो अगज तथा स्वभावज, स्त्रियों के अलंकार और रति आदि से उत्पन्न अन्य चेष्टाओं को अनुभाव कहते थे।^२ इस प्रकार वे आलम्बन तथा आश्रय, दोनों की उद्दीपन न कराने वाली चेष्टाओं को ही अनुभाव मानते थे। शुक्ल जी ने कदाचित् इसका विवेक भानुदत्त के आधार पर प्रदर्शित किया है।

१. देखिए 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' (सं० १९६६), पृ० ६।

२. (क) ये रसान् अनुभावयन्ति, अनुभव गोचरता नयन्ति
ते अनुभावा कटाक्षादयः करणत्वेन। 'रस तरंगिणी'

(ख) उक्ता. स्त्रीणामलंकारा अगजाश्च स्वभावजा

तद्रूपा सात्विका भावास्तथा चेष्टा परा अपि। 'साहित्य दर्पण' ३।१३३।

इसी प्रकार श्यामसुन्दर दास जी ने 'आहार्य' को अनुभाव न कहकर अभिनय का बीज रूप माना है। वे केवल तीन अनुभाव, कायिक, मानसिक तथा सात्त्विक मानते हैं। उनकी मानसिक अनुभावों की परिभाषा दोषपूर्ण है तथा अन्य अनुभावों की परिभाषा भी सर्वमान्य नहीं है।

'सुधाशु' जी प्रत्येक कर्म के मूल में किसी न किसी प्रकार का भाव मानते हैं। क्योंकि भाव से कर्म का विधान होता है, इसलिए वे अनुभाव को भी, शारीरिक विकार होने के कारण कर्म ही मानते हैं। वे भी गुलाबराय जी की भाँति अनुभावों का शरीर-विज्ञान से सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि अनुभावों का निरूपण चित्त तथा शरीर की प्रवृत्ति के विधान पर होता है।

इस प्रकार इस काल के आलोचकों ने अनुभाव सम्बन्धी कुछ तथ्यों पर नवीन रूप में प्रकाश डाला। विवेचन के आधार पर यह निश्चित किया गया कि अनुभाव आश्रय की चेष्टाएँ हैं। हाव आदि अनुभावों को निश्चित रूप में आलम्बन के अन्तर्गत माना गया। इस प्रकार सामान्य चेष्टाओं का आलम्बन तथा आश्रय के विचार से विभाजन किया गया। कुछ अनुभावों को जैसे 'आहार्य' को आश्रय तथा आलम्बन की अपेक्षा अभिनय का मूल माना गया। इन आलोचकों द्वारा अनुभावों के वर्गीकरण का भी विवेचन हुआ। इनका विवेचन शरीर तथा चित्त की प्रकृति के आधार पर भी किया गया।

रसानुभूति का स्वरूप

इन आलोचकों ने रसानुभूति के स्वरूप का चार रूपों में विवेचन किया है। कुछ आलोचकों ने तो रस को प्राचीन आचार्यों की भाँति अलौकिक ब्रह्मानन्द-सहोदर के समान माना है। श्यामसुन्दर दास जी^१ तथा प्रसाद जी^२ रस को अलौकिक मानते हैं। प्रसाद जी रस को 'आत्मप्रसाद' का आनन्द पथ या ब्रह्मानन्द मानते हैं। उनके विचार से रस अद्वैत-भावापन्न है। यह अलौकिक उपकरणों की अपेक्षा लौकिक-उपकरणों से निर्मित तो होता है, पर है अलौकिक। वे काव्य तथा रस दोनों को आध्यात्मिक मानते हैं। उनका विचार है कि हृदय की दुःखपूर्ण अनुभूति है तो दुःखपूर्ण, किन्तु हृदय की मुक्तावस्था में होने के कारण, वह दुःख भी रसात्मक हो जाता है।

१. "आत्मानन्द के प्रकाश में स्थायी भाव की जो रस-रूप आनन्दानुभूति होती है, उसमें भी लौकिकता नहीं रह जाती। सब वैयक्तिक सम्बन्धों से मुक्त होकर निर्विशेष रूप से प्रेक्षक को उसकी अनुभूति मिलती है। इसीलिए उसे ब्रह्मानन्द-सहोदर कहा जाता है।" 'साहित्यालोचन' (सं० १९६६) पृ० २७४।

२. "भाव ही आत्मचैतन्य में विश्रान्ति पाने पर रस होते हैं"

'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (सं० १९६६), पृ० ७६।

दूसरे वर्ग के आलोचकों में शुक्ल जी का शीर्ष स्थान है। वे रसानुभूति को लोकोत्तर नहीं मानते, वरन् जीवन की वास्तविक अनुभूति का ही उदात्त या अवदात्त रूप मानते हैं।^१ इनका विचार है कि रस की अनुभूति आनन्द-कोप की अपेक्षा मनो-मय कोप में होती है। उनके समान ही प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र प्रत्यक्षानुभूति के संस्कृत रूप को रसानुभूति मानते हैं। इस वर्ग के आलोचक रसानुभूति को न तो पूर्ण-तया अलौकिक मानते हैं न पूर्णतया लौकिक। इनके विचार से उसकी अवस्था इन दोनों के बीच की है। रस-दशा का विश्लेषण करने पर ये उसमें प्रायः भारतीय आचार्यों के निर्देशित तत्वों को स्वीकार करते हैं। शुक्ल जी का विचार है कि जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस-दशा कहलाती है। इसमें व्यक्ति अपने पराए के भेद-भाव से दूर हटकर अनुभूति मात्र रह जाता है। व्यक्ति का हृदय लोक-हृदय में लीन हो जाता है।^१ इसी रस-दशा को शुक्ल जी वास्तविक अनुभूति का उदात्त या अवदात्त रूप मानते हैं। हृदय की मुक्तावस्था की स्थिति भी सामान्य लौकिक-स्थिति नहीं है। अपने पराए के भेद-भाव से हटना भी अद्वैतसम्पन्नता है, जिसे प्रसाद जी ने आत्मप्रसाद का आनन्दपथ कहा है। इस प्रकार शुक्ल जी भी रस की पूर्ण अनुभूति में असाधारणता तथा उदात्तता स्वीकार करते हैं, किन्तु वे रस की एक अपूर्ण अनुभूति भी मानते हैं, जो मध्यमकोटि की है। उनका विचार है कि पूर्ण अनुभूति स्थायी भावों के आश्रय से होती है तथा उसके लिए केवल प्रबन्ध-काव्य उपयुक्त होता है।

तीसरे वर्ग के आलोचक रस को ब्रह्मानन्द-सहोदर वेदान्तर स्पर्शशून्य अथवा अलौकिक नहीं मानते। प० नन्ददुलारे वाजपेयी का विचार है कि रस की अलौकिकता की भावना के कारण ही साहित्य में बेधड़क लौकिकता बढ़ती गई है।^१ वे रस को काव्य की आह्लादकता मात्र का ही द्योतक बनाना उचित समझते हैं तथा उसकी इतनी व्यापकता मानते हैं कि उसमें भाव, रसाभास, भावाभास, अलंकार-ध्वनि, वस्तु-ध्वनि सब समाहित हो जाए। वाजपेयी जी का मत रिचार्ड आदि विद्वानों से भी मिलता है।

चौथे वर्ग में पहले तीन वर्गों के मिश्रित विचार मिलते हैं तथा इसमें रस को आत्मा अथवा अह का आस्वादन मात्र माना गया है तथा उसे पारमार्थिक रस से भिन्न नमस्का गया है। डॉ० भगवानदास का मत इसी प्रकार है। वे काव्य रस को जीवात्मानन्द का स्वार्थ रस मानते हैं। उनका विचार है कि आत्मा का अनात्मा के वहाने से आस्वादन ही रस, लीला, क्रीडा, नटन, आदि है। उनका विचार है कि 'ब्रह्मास्वाद का सहोदर काव्यास्वाद नहीं, प्रत्युत उसका प्रतिविम्ब, विवर्त, रूप, नकल, छाया मात्र है। ब्रह्मास्वाद में वेदान्तर का निषेध, 'नेह नानास्ति किंचन' है।

१ देखिए 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३९), पृ० ३४४।

२ देखिए वही, पृ० ३४२।

३. देखिए 'हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी' प्रथम संस्करण, पृ० ६७।

इसमें तो बिना विभाव रूपी वेद्यान्तर के काम नहीं चलता ।^१ वे लिखते हैं कि रस को लोकोत्तर भी कैसे कहा जा सकता है ? लोक में ही तो और अलौकिक विशेष अनुभवों को लेकर ही तो काव्य-साहित्य के रस की चर्चा है, जो परमार्थ से भिन्न है । वे प्राचीन आचार्यों की भाँति अस्मिता के आस्वादन तथा रसन को भी रस मानते हैं । उनका विचार है कि बुद्धिपूर्वक तथा इच्छापूर्वक आस्वादन की अनुशयी वृत्ति का नाम 'रस' है । वे 'मैं हूँ' अर्थात् अह की आत्मानुभवरूपिणी बुद्धि में रस मानते हैं, जो सन्मय, चिन्मय, आनन्द रसमय है ।^२ वे भाव, क्षोभ, सरभ, सवेग, आवेग, उद्वेग, आवेश, इमोशन के अनुभव को रस नहीं मानते, किन्तु उस अनुभव के स्मरण, प्रति-सवेदन, आस्वादन को रस मानते हैं ।^३ उन्होंने अहकार को रस का मूल माना है तथा उसमें अह की छाया मानी है । इस प्रकार वे प्राचीनों की भाँति रस में आस्वादन, आनन्दमयता, चिन्मयता, सन्मयता, प्रतिसवेदन का गुण मानते हैं तथा रस को आत्मा अथवा अह का आस्वादन समझते हैं । इसके अतिरिक्त डॉ० भगवानदास के मत में प्राचीन तथा अर्वाचीन का सम्मिश्रण है । वे रस को सन्मय, चिन्मय, आनन्द-रसमय, बुद्धिपूर्वक-आस्वादन, निवृत्ति करने वाला, आत्मा का आस्वादन, अह की छाया भी मानते हैं तथा साथ-साथ काव्य के रस को जीवात्मानन्द का रस भी मानते हैं, जो परमार्थ-रस से भिन्न है । वे रस की अतिशयता से चित्त में आधि, विकार, शैथिल्य की उत्पत्ति भी मानते हैं, जो केवल लौकिक रसों में हो सकती है । इस प्रकार इनके विचारों में स्पष्टता नहीं है । उन्होंने रस को आत्मा का आस्वादन कहकर भी उसकी अलौकिकता, अखण्डता, प्रकाशानन्दता, वेद्यान्तर स्पर्श-शून्यता, लोकोत्तर चमत्कार-पूर्णता का वर्णन नहीं किया है तथा यह स्पष्ट नहीं किया है कि आत्मा के आस्वादन में तथा ब्रह्मानन्द-सहोदर में क्या अन्तर है ।

प्रेमचन्द जी भी सुन्दर तथा सत्य में रस मानते हैं । उनका विचार है कि सुन्दर तथा सत्य जहाँ भी होगा रस वही होगा । यह सुन्दर तथा सत्य दुःखपूर्ण तथा वीभत्स वर्णनों में भी हो सकता है । इस प्रकार वे रस को लौकिक उपकरणों में मानते हैं तथा उसके स्वरूप को सुन्दर तथा सत्य के समान मानते हैं । उन्होंने सुन्दर तथा सत्य के सम्बन्ध में यह स्पष्टीकरण नहीं किया है कि इसमें अद्वैतता, समरसता है या नहीं । वे यथार्थता तथा स्वाभाविकता का भी रस से स्पष्ट सम्बन्ध मानते हैं । इस प्रकार उनका रस का स्वरूप अस्पष्ट है । उन्होंने सुन्दर और सत्य, यथार्थ और भौतिक को रस के मूल तत्व के रूप में ग्रहण किया है । ये तत्व भौतिक जगत् में भी मिलते हैं, पर इनमें भी असामान्यता है । इस प्रकार ये भी रसानुभूति को असामान्य मानते हैं ।

१ 'रस मीमांसा' द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ (संवत् १९६०), पृ० ६ ।

२ देखिए वही, पृ० ६ ।

३. देखिए वही, पृ० ७ ।

‘सुधाशु’जी काव्य के आनन्द को जीवन का स्वार्थ मानते हैं, परन्तु यह स्वार्थ परमार्थ की परिधि के भीतर रहता है। जीवन और जगत् के आधार को पाकर ही स्थायी आनन्द-वृत्ति जाग्रत होती है। उनका विचार है कि जीवन के प्रत्येक कर्म के मूल में जिस प्रकार आनन्द प्राप्ति की प्रेरणा होती है, उसी प्रकार काव्य के रस में भी। उनका यह विचार पाश्चात्य आनन्दवादी सिद्धान्त (हीडोनिज्म) के समान है। इस प्रकार वे भी काव्य के रस को लौकिक जीवन से सम्बद्ध मानते हैं, किन्तु रस की उत्पत्ति चित्त की सत्त्वगुण-प्रधान अवस्था में समझते हैं। उनके विचार से सत्वोद्रेक ही रस है। पर यह प्रायः उसी प्रकार का है, जैसा जीवन के प्रत्येक कर्म से प्राप्त होता है। इनका मत भी डॉ० भगवानदास से मिलता है, जो काव्य के रस को जीवन का स्वार्थ मानते हैं। फिर भी दोनों में यह विभिन्नता है कि वे तो उसे परमार्थ के रस से भिन्न मानते हैं तथा सुधाशु जी उसे परमार्थ की परिधि के भीतर समझते हैं। वे काव्य की अनुभूति (रसानुभूति) को आध्यात्मिक कल्पना न मानकर अखण्ड मानव जीवन के व्यक्तित्व की अनुभूति मानते हैं।^१ उनका विचार है कि इस रसानुभूति में मनुष्य अपने आत्म-विस्तार के द्वारा समस्त मानवता को सामान्य कोटि में ले आता है तथा सम्पूर्ण प्रकृति, विश्व तथा प्राणियों से तादात्म्य ग्रहण करता है।^२

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है —

१ प्रायः सभी आधुनिक आलोचकों ने यह स्वीकार किया है कि काव्य से आनन्द की प्राप्ति होती है।

२ काव्य का आनन्द पूर्णतया सामान्य ऐन्द्रिय अनुभूतिजन्य आनन्द नहीं है।

३ रसानुभूति पूर्णतया प्रत्यक्षानुभूति के समान नहीं है।

४ रसानुभूति प्रत्यक्षानुभूति का उदात्त, सस्कृत तथा अवदात रूप है।

५, रसानुभूति अलौकिक ब्रह्मानन्द-सहोदर, आत्मप्रसाद का आनन्द पथ आदि है।

६ रसानुभूति चाहे लौकिक हो या अलौकिक उसके उपकरण निश्चित रूप में लौकिक हैं।

७ रसानुभूति दो प्रकार की होती है—पूर्ण तथा अपूर्ण। पूर्ण अनुभूति उच्चकोटि की होती है तथा अपूर्ण मध्यमकोटि की। पूर्ण अनुभूति का उदय स्थायी भावों से है, अपूर्ण का अन्य भावों से। पूर्ण अनुभूति प्रबन्ध काव्य में होती है, अपूर्ण मुक्तक आदि में। काव्य की उदात्त अनुभूति मनोमय कोष में होती है, आनन्द कोष में नहीं।

८ रस का आनन्द, भाव तथा भाव के अनुभव से पृथक् है। भाव का स्मरण, प्रतिसवेदन, रसन ही रस है। भाव रस नहीं है।

१ देखिए ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ (सन् १९४२), पृ० १०३।

२ देखिए वही, पृ० ६८।

६ रस की प्रत्यक्षानुभूति के उदात्त स्वरूप में हृदय की मुक्तावस्था है। इसमें अपने पराए का भाव नहीं है। इसमें समरसता अथवा अद्वैत की स्थिति है।

१० रस की अपूर्ण अनुभूति, मध्यम तथा अधम प्रकार की ही नहीं होती मनोविज्ञान के आधार पर विभिन्न प्रकार की भी हो सकती है।

११ कुछ आलोचकों का यह भी विचार है कि रस की अनुभूति लौकिक तथा वेदान्तर स्पर्श शून्य है तथा रस-काव्य की आह्लादकता मात्र का द्योतक है। रस के अन्तर्गत रस, रसाभास, अलंकार, ध्वनि, वस्तु-ध्वनि, सब का समाहार है।

१२ रस आत्मा का अनात्मा के बहाने से आस्वादन है। अनात्मा में ऐन्द्रियता सम्मिलित है, इसलिए अह (आत्मा) का ऐन्द्रियता द्वारा, बुद्धि और इच्छापूर्वक आस्वादन ही रस है। यह रस सन्मय तथा चिन्मय है। इस प्रकार रस आत्मा का ऐन्द्रिय तथा बौद्धिक आस्वादन है। उसमें परमार्थ तत्त्व नहीं है।

१३ रसानुभूति आध्यात्मिक कल्पना नहीं है, वरन् अखण्ड-मानव-जीवन के व्यक्तित्व की अनुभूति है।

१४ प्रगतिवादी साहित्यिक, काव्य में आनन्द को साध्य तथा जीवन को साधन नहीं मानते। वे वैज्ञानिक वस्तुवादी होने के नाते जीवन को ही जीवन का साध्य मानते हैं। वे काव्य को भावात्मक अनुभूति न मानकर, बौद्धिक अनुभूति मानते हैं तथा साधारणीकरण की स्थिति को स्वीकार नहीं करते। वे काव्य के आनन्द को पूर्णतया भौतिकवादी आनन्द मानते हैं।

साधारणीकरण

साधारणीकरण किसे कहते हैं

प्राचीन आचार्य विभावादि के सम्बन्ध विशेष से पृथक् होकर सामान्य रूप में व्यक्त होने को साधारणीकरण मानते थे। भट्टनायक ने भावना या भावकत्व के व्यापार को साधारणीकरण कहा है। अभिनवगुप्त का मत है कि जिस स्थिति में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव साधारण अथवा सामान्यरूप में प्रकट हो वह साधारणीकरण की स्थिति है। शृङ्गल जी का विचार है कि किसी भाव के किसी विषय का इस रूप में लाया जाना कि वह सामान्यतः सब के उसी भाव का आलम्बन हो सके, साधारणीकरण कहलाता है।^१ इस प्रकार वे आलम्बन तथा भाव के साधारणीकरण की ओर संकेत करते हैं। वे साधारणीकरण का यह अभिप्राय समझते हैं कि पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु विशेष आती है वह जैसे काव्य में वर्णित 'आश्रय' के भाव का आलम्बन होती है वैसे ही सब सहृदय पाठकों या श्रोताओं के भाव का आलम्बन भी हो जाती है। इसका तात्पर्य यह है कि आश्रय के भाव का आलम्बन, जब पाठक के भाव का आलम्बन हो जाता है, तब काव्य में

१. देखिए 'चिन्तामणि' पहला भाग (सन् १९३६), पृ० ३०८।

साधारणीकरण की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। इस प्रकार वे विभावों में से आलम्बन विभाव के साधारणीकरण तथा आश्रय और पाठक के भाव के साधारणीकरण पर ही जोर देते हैं। उनके विचार से साधारणीकरण में भाव तथा विभाव दोनों पक्षों का नामजस्त अनिवार्य है।

श्यामसुन्दर दास जी साधारणीकरण का सम्बन्ध कवि अथवा भावक की चित्त-वृत्ति से मानते हैं। उनका विचार है कि चित्त के एकतान और साधारणीकृत होने पर कवि तथा भावक को सभी कुछ साधारण प्रतीत होने लगता है। यह चित्त की समस्त वृत्तियों की एकतान एकलयता मधुमति भूमिका में मानते हैं, जिसमें वितर्क की सत्ता नहीं रहती तथा पर-प्रत्यक्ष या निर्वितर्क समाप्ति अर्थात् ऐसी अवस्था होती है कि जिसमें सम्बन्ध तथा सम्बन्धी विलीन हो जाते हैं और केवल वस्तु-मात्र का आभास ही मिलता रहता है। वे शुक्ल जी के इस विचार का विरोध करते हैं कि विभाव अनुभाव का साधारण रूप में लाया जाना साधारणीकरण है। वे अभिनव-गुप्त की भाँति पाठक तथा कवि के चित्त की वृत्तियों का साधारणीकरण मानते हैं।

प्रसाद जी साधारणीकरण को वह स्थिति मानते हैं जिसमें प्रत्यगात्मा के भाव-वैचित्र्यों का अभेद हो जाता है।^१ इस स्थिति में भाव आत्म-चैतन्य में विश्रान्ति प्राप्त कर लेते हैं। इस स्थिति में समरसता अथवा अद्वैत की अनुभूति होती है। चैतन्य की भिन्नता नष्ट होकर अभेद की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। इस स्थिति में आत्म-सत्ता तथा प्राकृतिक-सत्ता, सत्य के प्रेय तथा श्रेय दोनों लक्षणों का समन्वय तथा एकीकरण हो जाता है तथा विशुद्ध दार्शनिक अद्वैत का भोग किया जा सकता है। संक्षेप में साधारणीकरण द्वारा आत्म-चैतन्य की रसानुभूति अर्थात् ग्रहपद में विश्रान्ति हो जाती है। साधारणीकरण आत्मा की मननशीलता का परिणाम है, प्राकृतिक क्रिया नहीं। वह एक आध्यात्मिक स्थिति है।

प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र का विचार है कि साधारणीकरण की स्थिति में हृदय प्रवृत्तिमूलक तथा निवृत्तिमूलक सभी प्रकार के भावों में एक ही स्थिति में रहता है। यही प्रसाद जी की समरसता भी है।

इस प्रकार आलोच्य-काल के आलोचकों ने साधारणीकरण की स्थिति के शास्त्रीय स्वरूप की व्याख्या तथा विवेचन विस्तारपूर्वक प्रस्तुत किया है। इनसे पूर्व रीतिकारों अथवा आधुनिक रीतिकारों ने केवल भट्टनायक, अभिनवगुप्त आदि के विचारों को ही अपनी भाषा में व्यक्त किया था तथा उसकी विस्तृत व्याख्या नहीं की थी। इन आलोचकों ने दर्शन तथा मनोविज्ञान का आधार लेकर साधारणीकरण के स्वरूप का चित्रण किया है। साधारणीकरण के सम्बन्ध में दो प्रकार के दृष्टिकोण हैं। पहला उन लेखकों का जो रस को अलौकिक मानते हैं। इनका विचार है कि साधारणीकरण की दशा में समरसता, अद्वैत की अनुभूति, अभेद

१. देखिए 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (स० १९६६), पृ० ७६।

की स्थिति, आत्म-सत्ता तथा प्राकृतिक सत्ता का एकीकरण, आत्म-चैतन्य की अह-पद में विश्रान्ति, प्रवृत्ति तथा निवृत्ति का एकीकरण, योगियों की अधुमति-भूमिका, पर-प्रत्यक्ष या निर्विकल्प समापत्ति की स्थिति रहती है। ये इसे एक आध्यात्मिक स्थिति मानते हैं, जो आनन्द-कोष में उत्पन्न होती है। प्रसाद, श्यामसुन्दर दास, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पत आदि लेखक इस श्रेणी के हैं।

इनके अतिरिक्त दूसरा दृष्टिकोण उन लेखकों का है, जो काव्य को अलौकिक न मान कर रस की कोटियाँ मानते हैं। ये साधारणीकरण की स्थिति, आनन्दकोष में न मान कर मनोमय कोष में मानते हैं। ये आलम्बन विभाव तथा भाव के साधारणीकरण पर अधिक जोर देते हैं तथा चित्त-वृत्तियों के साधारणीकरण को नहीं मानते। शुक्ल जी का मत इसी प्रकार का है। इनके अतिरिक्त एक तीसरा दृष्टिकोण उन आलोचकों का है, जिन्होंने शरीर-विज्ञान तथा मनोविज्ञान के आधार पर साधारणीकरण की स्थिति तथा अस्तित्व पर विचार करना प्रारम्भ किया। मनोवैज्ञानिक रूप में साधारणीकरण की स्थिति की पूर्ण जाँच इस काल में नहीं हुई, किन्तु वाजपेयी जी के रस के विस्तार के भाव के अन्तर्गत इसके विरोध के बीज मिलते हैं। वे रस को काव्य की आह्लादिकता मात्र मानना उपयुक्त समझते हैं तथा साधारणीकरण की क्षमता सभी मनुष्यों में मानते हैं। किन्तु यह साधारणीकरण प्रत्येक व्यक्ति के मानसिक सस्थान के अनुकूल ही होगा। इसके लिए पाठक, श्रोता या दर्शक में ठीक कवि का दृष्टिकोण पाना एक मनोवैज्ञानिक असत्य है। सुधाशुजी का भी विचार है कि पाठक में कवि के समान वासना न होने पर साधारणीकरण होगा ही नहीं। इस प्रकार मनोविज्ञान के आधार पर साधारणीकरण कितना सत्य है तथा कितना असत्य, इसका निरीक्षण भी इस काल में होने लगा। परवर्ती आलोचकों ने इस विषय के सूक्ष्म तथा मनोवैज्ञानिक विवेचन का और अधिक विस्तार किया तथा डॉ० राकेश गुप्त आदि विद्वानों ने साधारणीकरण की स्थिति को मान्यता भी नहीं दी।

साधारणीकरण किस का होता है

प्राचीन आचार्यों ने विभावादि का साधारणीकरण माना था। उनका विचार था कि सामान्यतः भाव, विभाव, संचारी भाव सभी का साधारणीकरण होता है। आधुनिक आलोचकों ने इस विषय का भी गम्भीर तथा सूक्ष्म निरीक्षण किया है। काव्य के रसास्वादन की प्रक्रिया की व्याख्या, यद्यपि अभिनव के पश्चात् सस्कृत में घनजय, मम्मट, विश्वनाथ, पंडितराज जगन्नाथ, आदि ने भी की, किन्तु प्रायः ये सब उनके विचार ही के अनुयायी रहे। साधारणीकरण किस का होता है, इस सम्बन्ध में भट्टनायक तथा अभिनवगुप्त ने केवल यह कह कर कि विभावादि का साधारणीकरण होता है, बात समाप्त कर दी है। इनका विभावादि से तात्पर्य विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव, सबके साधारण रूप में उपस्थित होने से है। भट्टनायक आलम्बन आदि विभावों का सम्बन्ध-विशेष से पृथक् होना अथवा

साधारणीकरण होना मानते हैं। इस प्रकार प्राचीन आचार्यों द्वारा विभावादि का सम्बन्ध विशेष से पृथक् होना तथा साधारणीकृत होना ही साधारणीकरण माना गया है। केवल विश्वनाथ ने पाठक का आश्रय के साथ तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण होना माना है।

शुक्ल जी ने प्राचीन आचार्यों के विभावादि की विस्तारपूर्वक व्याख्या की है।^१ उन्होंने मनोविज्ञान के आधार पर इस तथ्य का विस्तृत वर्णन किया है। वे वास्तव में आलम्बन, आलम्बनत्व-धर्म, पाठक (श्रोता) आश्रय, कवि, विषय, भाव अथवा अनुभूति सब का साधारणीकरण मानते हैं, यद्यपि उन्होंने स्पष्टतः ऐसा नहीं कहा है। इस सम्बन्ध में उनका प्रमुख मत तो यह है कि साधारणीकरण आलम्बनत्व-धर्म का होता है। व्यक्ति तो विशेष ही रहता है, पर उसमें प्रतिष्ठा ऐसे धर्म की होती है, जिसके साक्षात्कार से सब श्रोताओं या पाठकों के मन में थोड़ा बहुत एक ही भाव का उदय होता है। दूसरे स्थल पर वे आलम्बन का भी साधारणीकरण मानते हैं। वे कहते हैं “रस मग्न पाठक के मन में यह भेद नहीं रहता कि यह आलम्बन मेरा है या दूसरे का”^२ इसी तथ्य को वे और स्पष्ट करते हुए लिखते हैं “जिस व्यक्ति विशेष के प्रति किसी भाव की व्यञ्जना कवि या पात्र करता है, पाठक या श्रोता की कल्पना में वह व्यक्ति-विशेष ही उपस्थित रहता है।”^३ इस प्रकार वे कवि के भाव के आलम्बन का भी साधारणीकृत होकर पाठक या श्रोता के मन में पहुँचना मानते हैं।

इसी प्रकार वे अभिनवगुप्त की भाँति पाठक के हृदय का भी साधारणीकरण मानते हैं। पाठक का हृदय कवि के हृदय की भाँति ही साधारणीकृत हो जाता है। वे लिखते हैं “थोड़ी देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय हो जाता है। उसका अपना हृदय नहीं होता है।”^४ इसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए वे अन्य स्थान पर काव्य के विषयो (आलम्बनो) तथा पाठको (श्रोताओ) की भाव-सत्ताओ अथवा वासनाओ का साधारणीकरण होना मानते हुए लिखते हैं “जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, जहाँ मनुष्य मात्र के भावों के आलम्बनो में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भाव-सत्ता का सामान्य भाव-सत्ता में लय हो जाता है, वही पुनीत रसभूमि है।”^५ पाठक के हृदय के साधारणीकरण को भी मान्यता देते हुए, वे स्पष्ट रूप में लिखते हैं “सच्चा कवि पाठक के हृदय को

१ ‘चिन्तामणि’ भाग १ (सन् १९३६), पृ० ३०६-३१६।

२ वही, पृ० ३०६।

३ वही, पृ० ३१२।

४ वही, पृ० ३१३।

५ ‘चिन्तामणि’ भाग २ (स० २००२), पृ० ६८।

लोक-हृदय में लीन कर देता है। थोड़ी देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय हो जाता है। उसका अपना हृदय नहीं रहता।^१

शुक्ल जी ने तीन प्रकार की रसानुभूतियाँ मानने के कारण सर्वश्रेष्ठ रसानुभूति में पाठक का आलम्बन के साथ साधारणीकरण तथा आश्रय के साथ तादात्म्य माना है। किन्तु तादात्म्य और साधारणीकरण में केवल शब्द मात्र का भेद है। भाव में कोई विषेय अन्तर नहीं है। साधारणतया वे आश्रय, आलम्बन तथा पाठक तीनों का साधारणीकरण मानते हैं। यद्यपि उन्होंने इस प्रसंग में कवि का उल्लेख नहीं किया है, किन्तु यह स्पष्ट है कि कवि के हृदयगत भाव का भी साधारणीकरण वे मानते हैं। कवि-कर्म का उल्लेख करते हुए वे कवि-कर्म में कल्पना तथा भाषा को महत्त्व देते हैं तथा कल्पना और भाषा के द्वारा कवि की अनुभूति को पाठक के हृदय में प्रेषित होता हुआ बताते हैं। इस प्रकार वे कल्पना तथा भाषा के द्वारा कवि की अनुभूति का साधारणीकरण भी मानते हैं।

मध्यमकोटि की रसानुभूति में भी, जिसमें पाठक का आश्रय के आलम्बन के साथ साधारणीकरण नहीं होता, वे एक प्रकार का तादात्म्य तथा साधारणीकरण मानते हैं। इस रसानुभूति में आश्रय के ही शील द्रष्टा के रूप में आने के कारण आलम्बन रूप में पाठक से साधारणीकरण हो जाता है तथा पाठक का तादात्म्य आश्रय से न होकर, कवि के उस अव्यक्त-भाव से होता है, जिसके अनुरूप उसने आश्रय के स्वरूप का निर्माण किया है।

श्यामसुन्दर दास जी शुक्ल जी के इस विचार का विरोध करते हैं कि विभाव, अनुभाव का साधारण रूप में लाया जाना साधारणीकरण है, क्योंकि वे अभिनवगुप्त की भाँति कवि या भावक की चित्त-वृत्ति का साधारणीकरण मानते हैं। वाजपेयी जी ने साधारणीकरण के सम्बन्ध में व्यापक रूप में यह माना है कि साधारणीकरण की सत्ता अच्छे, बुरे, ऊँचे, नीचे, सभी में सामान्य रूप से प्रतिष्ठित है। वे अभिनवगुप्त की रसानुभूति की बाधाओं को स्वीकार नहीं करते। वाजपेयी जी का विचार मनोविज्ञान के आधार पर समुचित ठहरता है। मानव-हृदय में रसानुभूति की शक्ति विद्यमान है। प्रत्येक व्यक्ति अपने मानसिक-संस्थान के अनुकूल साधारणीकरण में प्रवृत्त हो सकता है। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पाठक या दर्शक में भी साधारणीकरण की शक्ति मानते हैं। वे शुक्ल जी के विरुद्ध यह मानते हैं कि दर्शक या पाठक की अवस्था आश्रय (पात्र) से तादात्म्य होने पर भी कुछ भिन्न ही रहती है। उनका विचार मनोविज्ञान के अनुसार शुद्ध है।

प्रसाद जी प्राकृतिक वासनाओं तथा व्यवहारों का साधारणीकरण मानते हैं। उनका विचार है कि रस वासनात्मकतया स्थित मनोवृत्तियों का साधारणीकरण करके उन्हें आनन्दमय बना देता है। उनके विचार से साधारणीकरण आत्मसत्ता

तथा प्राकृतिक सत्ता अर्थात् सत्य के प्रेय तथा श्रेय दोनों लक्षणों का होता है। वे कवि, नट (प्राथम्य) तथा सामाजिक (दर्शक) तीनों का साधारणीकरण मानते हैं।^१ वे अभिनवगुप्त की भांति कवि का भी साधारणीकरण मानते हैं (कविगत साधारणी-भूत सविन्मूलश्च काव्य पुरस्सरो नाट्य व्यापार सैव च सवित् परमार्थतो रस—अभिनवभारती, ६ अध्याय)।

‘सुधाशु’ जी का विचार भी अभिनवगुप्त की भांति यही है कि साधारणीकरण पाठक के हृदय का ही होता है। यदि पाठक के हृदय में काव्य के भाव की वासना का स्कार न होगा तो उस काव्य से उसे रस की प्रतीति नहीं होगी। वे ‘काव्य का आनन्द काव्य में न मान कर पाठक के हृदय में मानते हैं। पाठक काव्य के भाव की अपेक्षा अपने हृदय के भाव से रसानुभूति प्राप्त करता है।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि आलोच्य-काल में इन आलोचकों ने साधारणीकरण किसका होता है, इसका गम्भीर तथा सूक्ष्म विवेचन किया है। प्राचीन आचार्यों के ‘विभावादि’ के साधारणीकरण के स्थान पर आधुनिक आलोचकों ने आलम्बन, आलम्बनत्व-धर्म, अनुभाव, विषय, भाव, अनुभूति, कवि, आश्रय, दर्शक, श्रोता, पाठक, चित्त-वृत्ति, मानव-हृदय, आदि सभी का साधारणीकरण माना है, यद्यपि कुछ लेखकों ने इनमें से कुछ का तथा कुछ ने केवल अन्य का साधारणीकरण ही माना है। शुक्ल जी ने विशेष रूप में आलम्बनत्व धर्म का ही साधारणीकरण माना है, किन्तु वे भी अप्रत्यक्ष रूप में प्रायः उपर्युक्त सभी वस्तुओं का साधारणीकरण मानते हैं। इस प्रकार इन आलोचकों द्वारा साधारणीकरण के क्षेत्र का विस्तार किया गया है। आलोच्य-काल के पश्चात् यह बात प० नन्द दुलारे वाजपेयी द्वारा स्पष्ट रूप से स्वीकार भी की गई।^२

साधारणीकरण की कठिनाइयाँ या बाधाएँ

इन आलोचकों ने साधारणीकरण के सम्बन्ध में कुछ कठिनाइयों का भी उल्लेख किया है। साधारणीकरण प्रत्येक स्थिति में होना अनिवार्य नहीं है। कुछ दशाओं में इसमें बाधाएँ प्रस्तुत होती हैं। अभिनवगुप्त ने भी कुछ बाधाओं का निर्देश किया था। इस सम्बन्ध में शुक्ल जी का विचार है कि साधारणीकरण में यदि

१ “रस विवेचना में सवित् का साधारणीकरण त्रिवृत्त है, कवि, नट और सामाजिक में वह अमेद भाव से एक रस हो जाता है।” ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ (स० १९६६), पृ० ८८।

२. “साधारणीकरण वास्तव में कवि-कल्पित समस्त व्यापार का होता है, केवल किसी पात्र विशेष का नहीं। इस तथ्य को न समझने के कारण ही साधारणीकरण के प्रश्न पर अनेक निरर्थक विवाद होते रहे हैं।”

‘नया साहित्य . नए प्रश्न’ (सन् १९५५), पृष्ठ १२२।

आलम्बन उपयुक्त नहीं हो, तो साधारणीकरण नहीं होगा। साधारणीकरण के लिए आलम्बन ऐसे होने चाहिए, जो मनुष्य मात्र के लिए सामान्य आकर्षण वाले हो। आलम्बन के औचित्य के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "यदि भाव-व्यजना में भाव अनुचित है, ऐसे के प्रति है जैसे के प्रति न होना चाहिए तो 'साधारणीकरण' न होगा अर्थात् श्रोता या पाठक का हृदय उस भाव की रसात्मक अनुभूति ग्रहण न करेगा, उस भाव में लीन न होगा।" वे ऐसा आलम्बन भी साधारणीकरण के लिए उपयुक्त नहीं समझते कि जो आश्रय का तो आलम्बन हो किन्तु श्रोता या पाठक का न हो सके। प्रसाद जी नाटको तथा रहस्यवाद के काव्य के अतिरिक्त अन्य प्रकार के काव्य में साधारणीकरण नहीं मानते। उनके विचार से उनमें रस की अपेक्षा विवेक की प्रमुखता है।

'सुधाशु' जी का विचार है कि जब तक पाठक के हृदय में कवि के हृदय की वे भावनाएँ, जो उसने कविता में व्यक्त की हैं, वासना रूप में उपस्थित न होगी, तब तक वह साधारणीकरण के योग्य न होगा। इसके अतिरिक्त प्रत्येक पाठक का मानसिक सस्थान भिन्न होता है। यह विभिन्नता भी इसमें बाधक होती है। इस प्रकार साधारणीकरण की बाधाओं में उपयुक्त आलम्बन का अभाव, उपयुक्त वासनाओं का अभाव तथा एक से मानसिक सस्थान का अभाव माना गया है। इसके अतिरिक्त कुछ लेखकों ने नाटक तथा रहस्यवादी काव्य के अतिरिक्त अन्य प्रकार के काव्यों में साधारणीकरण का होना सम्भव ही नहीं माना है।

साधारणीकरण का आधार

अभिनवगुप्त ने साधारणीकरण का व्यजना की अपेक्षा अन्य कोई माध्यम अथवा आधार प्रस्तुत नहीं किया था। भट्टनायक ने 'भावकत्व' की शक्ति को साधारणीकरण का आधार बताया था। पंडितराज जगन्नाथ ने साधारणीकरण का अस्तित्व न मान कर, दोष द्वारा साधारणीकरण की क्रिया को सम्पन्न माना है। शुक्ल जी ने इस दिशा में एक नवीनता का यह समावेश किया कि उन्होंने साधारणीकरण को 'कवि-कर्म' पर निर्भर माना है। उन्होंने रस मीमांसा में हिन्दी में पहली बार कवि के कर्म का विवेचन प्रस्तुत किया है। उनका कवि-कर्म या कवि-कौशल से तात्पर्य कवि की कल्पना तथा भाषा से है, जिसके द्वारा कवि अपनी अनुभूति को दूसरों के हृदय तक पहुँचाता है। इस प्रकार साधारणीकरण के आधार कल्पना तथा भाषा (जो कवि के कर्म अथवा कौशल के अंग हैं) ठहरते हैं। शुक्ल जी का कवि-कर्म भट्टनायक की भोजकत्व तथा भावकत्व दोनों शक्तियों का समाहार कर लेता है। भट्टनायक, भोजकत्व के द्वारा पूज्य-भावना के आलम्बनों को, अपने विशेषत्व का त्याग कर, सामान्य अथवा साधारणीकृत रूप में उपस्थित मानते हैं, तथा भावकत्व के द्वारा उसकी पाठक तथा श्रोता के हृदय में रसानुभूति को जाग्रत समझते हैं। शुक्ल जी यह

दोनों कार्य अपने कवि-कर्म के दो अंग, कल्पना तथा भाषा के द्वारा मानते हैं। भाषा अनुभूति को नाकार बनाती है तथा कल्पना उसे एक हृदय से दूसरे हृदय में पहुँचाती है। इस प्रकार भोजकत्व तथा भावकत्व दोनों का कार्य कल्पना करती है तथा इस कार्य में भाषा की सहायता लेती है। कल्पना भाषा में अनुभूति या अपने आलम्बन महित भाव को सजा देती है। यही भाषा के साथ मिल कर साधारणीकरण प्रस्तुत करती है।

‘मुवायु’ जी नाधारणीकरण के लिए मन के अोज का आधार मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य की रसानुभूति की चरम-स्थिति तब होती है जब मन का अोज पाठक की संवेदना को उभाड़ देता है। जब तक मानसिक-अोज का व्यय नहीं होता काव्य के आनन्द की प्राप्ति नहीं होती। जितना पाठक में मानसिक अोज होगा उतनी ही उसमें रसानुभूति की शक्ति होती है। शुक्ल जी ने कवि-कौशल में केवल कल्पना तथा भाषा का समावेश किया है। ‘मुवायु’ जी भाषा की लक्षणा, व्यजना-शक्ति, प्रतीक-विधान तथा काव्य के अन्य कौशलों का भी साधारणीकरण में विशेष आधार मानते हैं। यह सत्य है। भाषा जितनी समृद्ध होगी तथा काव्य के कला-भक्ष के जितने कौशलों का प्रयोग कवि करेगा, उतना ही वह साधारणीकरण में सफल होगा। ‘मुवायु’ जी साधारणीकरण के लिए मनोरजन का भी विशेष मूल्य मानते हैं। रसानुभूति की दशा में पहुँचाने तथा सलग्न रखने का कार्य मनोरजन का है, जो चित्त-वृत्ति को, जो व्याकरणात्मक है, एक दशा में रखने का कार्य करती है।

इस प्रकार इस काल में साधारणीकरण के आधार स्वरूप, भावकत्व की शक्ति, कवि-कौशल, कल्पना, भाषा, भाषा की लक्षणा, व्यजना-शक्ति, प्रतीक-विधान, मनोरजन तथा अन्य कवि-कौशल भी माने गये। इस प्रकार इन आधुनिक आलोचकों द्वारा इस भावकत्व शब्द की भी व्यापक व्याख्या तथा प्रसार किया गया।

साधारणीकरण का अस्तित्व

आधुनिक आलोचकों में प्रायः अधिकांश रसानुभूति में साधारणीकरण का अस्तित्व स्वीकार करते हैं। आलोच्य-काल के पश्चात् डॉ० राकेश आदि विद्वानों ने इन न्ययि को मनोविज्ञान के आधार पर सदेह की दृष्टि से देखा है।^१ संस्कृत साहित्य-शास्त्र में केवल पंडितराज ने साधारणीकरण का कार्य, दोष द्वारा सम्पादित माना है, किन्तु वास्तव में वे भी साधारणीकरण की प्रक्रिया को मानते हैं। आलोच्य-काल में इन आलोचकों में नाधारणीकरण के स्वरूप, विस्तार तथा प्रक्रिया के सम्बन्ध में तो मतभेद है, किन्तु प्रायः वे सभी काव्य में इसके अस्तित्व को स्वीकार करते हैं।

१. ‘दी थ्योरीज़ ऑन दी रीयेलाइज़ेशन ऑव रन सफर फ़्रोम दिस कामन डिफ़ेक्ट टु द डू नॉट टैल अस हाज़ एण्ड व आई वी रेलिश ईविन सच पोयट्री एज़ डज़ नॉट कम अन्डर दी डिनोटेशन ऑव रस’

‘साइकोलोजिकल स्टडीज़ इन रस’ ले०—डा० राकेश १९५०, पृष्ठ ८२।

साधारणीकरण किस काव्य में होता है

शुक्ल जी का विचार है कि साधारणीकरण उच्चकोटि की रसानुभूति में होता है, जो प्रबन्ध काव्यों में हो सकती है। यह रसानुभूति स्थायी भावों द्वारा होती है, जिनके लिए प्रबन्ध काव्य में विशेष स्थान रहता है। वे समझते हैं कि मुक्तक कविताओं में निरन्तर मग्न करने वाली रस धारा नहीं चलती, केवल छींटे उछलते हैं। वे मुक्तक-काव्य की रसानुभूति को मध्यमकोटि की मानते हैं। उनका यह भी विचार है कि वैचित्र्य-प्रदर्शन के लिए लिखे हुए पाश्चात्य-नाटकों में भी मध्यमकोटि की रसानुभूति होती है। उनका इस प्रकार का विचार मान्य नहीं है। सच्चा काव्य चाहे एक पंक्ति में ही हो, उसमें भी उच्चकोटि की रसानुभूति हो सकती है। प्रसाद जी के विचार से साधारणीकरण केवल नाटकों में होता है, इसीलिए उनमें भारतीय दृश्य-काव्य के अन्तर्गत दुस्मान्त की सृष्टि नहीं हुई है। नाटकों के अतिरिक्त दार्शनिक रहस्यवाद में भी रस की प्रधानता रहती है तथा साधारणीकरण हो सकता है। उनके मत से रसानुभूति अद्वैत-भावापन्न रस से शून्य काव्य में नहीं होती।

इस प्रकार इस काल में इस विषय का भी विवेचन हुआ कि साधारणीकरण किस काव्य में होता है। शुक्ल जी ने प्रबन्ध-काव्य तथा प्रसादजी ने नाटक तथा रहस्यवाद में ही साधारणीकरण की पूर्ण स्थिति मानी है। अधिकांश लेखकों ने ऐसी कोई सीमा नहीं बाँधी तथा सामान्यतः सभी काव्यों में साधारणीकरण का होना स्वीकार किया है।

रसानुभूति की कोटियाँ

आधुनिक आलोचकों ने रस की विभिन्न कोटियाँ मानकर भी रस के स्वरूप का विस्तार किया है। शुक्लजी प्रमुखतः दो प्रकार की रसानुभूतियाँ मानते हैं, एक पूर्ण तथा दूसरी अपूर्ण। पूर्ण अनुभूति में जिस भाव की व्यञ्जना होती है उसी भाव में पाठक लीन हो जाते हैं तथा अपूर्ण में जिस भाव की व्यञ्जना होती है, उसमें लीन न होकर उसकी व्यञ्जकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करते हैं। दूसरी रसानुभूति मध्यमकोटि की है तथा इसमें काव्य की केवल प्रशंसा मात्र होती है। पूर्ण रसानुभूति का आलम्बन मनुष्य मात्र के भावों को आकर्षित करने वाला होता है। मध्यमकोटि की रसानुभूति में पाठक का आलम्बन से साधारणीकरण नहीं होता, आश्रय ही प्रकृति-द्रष्टा या शील-द्रष्टा के रूप में आकर, स्वयं उसका आलम्बन हो जाता है तथा आश्रय से तादात्म्य न होकर कवि के उस अव्यक्त भाव से तादात्म्य होता है, जिसके अनुरूप उसने आश्रय के स्वरूप का निर्माण किया है। आश्रय का स्वरूप कवि के जिस भाव का आलम्बन होता है, पाठक या दर्शक के भी उसी भाव का आलम्बन हो जाता है। किन्तु उच्चकोटि की रसानुभूति में भी तो आश्रय के स्वरूप के प्रति कवि का कुछ न कुछ भाव अवश्य रहता है। दोनों प्रकार की रसानुभूतियों वाले काव्य के अन्तर्गत, कवि का, आलम्बन तथा आश्रय के स्वरूप के प्रति जो भाव होता

है, पाठक को उसकी अनुभूति सच्चे काव्य द्वारा हो जाती है। इसलिए मनोविज्ञान के आधार पर, इस प्रकार की रस की कोटियाँ शुद्ध नहीं ठहरती। वे चमत्कारवादियों के कुतूहल को भी काव्यानुभूति के अन्तर्गत मान कर, उसे रसानुभूति की तृतीय प्रकार की निकृष्ट कोटि मानते हैं। हमारे विचार से वास्तविक-काव्य एक ही प्रकार का होता है तथा उसमें रस की अनुभूति अखण्ड तथा पूर्ण होती है।

प्रसाद जी ने शुक्ल जी की भाँति रसानुभूति की निम्न कोटियाँ नहीं मानी हैं। उनके विचार से शुक्ल जी की निर्देशित निम्न-कोटियाँ केवल मुख्य रस का आनन्द बढ़ाने में सहायक मात्र हैं। उनका कथन है कि "रस में फल भोग अर्थात् अंतिम सधि मुख्य है, इन बीच के व्यापारों में जो सचारी भावों के प्रतीक हैं, रस को खोज कर उसे छिन्न-भिन्न कर देना है। ये सब मुख्य रस-वस्तु के सहायक मात्र हैं।" वं शुक्ल जी के विपरीत, चरित्र तथा व्यक्ति-वैचित्र्य को भी रस का साधन ही मानते हैं, उसका साध्य नहीं। इनका कार्य केवल सशोधनात्मक है, साधारणीकरण करना नहीं।

शुक्ल जी की विचार-परम्परा को विकसित रूप देते हुए, वाजपेयी जी रस की ऊँची-नीची कोटि ही नहीं मानते, वरन् उसकी सीमा का इतना विस्तार मानते हैं, कि भाव, रसाभास, भावाभास, अलंकार, ध्वनि, वस्तु-ध्वनि सब ही उसमें समाहित हो सकें। वे रस को इतना व्यापक बनाना उचित समझते हैं कि वह केवल काव्य की आह्लादकता मात्र का द्योतक हो जाए। तब रस की ऊँची, नीची कोटियों का प्रश्न ही नहीं उठता।

प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र दो प्रकार के रस मानते हैं, प्रधान तथा गौण। इस प्रकार उनका विचार भी शुक्ल जी के रस की ऊँची, नीची कोटियों से मिलता हुआ है, किन्तु वे उनके विपरीत यह भी मानते हैं कि गौण रस, प्रधान रस में सहायक होता है। वास्तव में गौण-रस को मान्यता देने में ही रस की परिधि के विस्तार का प्रयत्न है। किन्तु जब मिश्र जी उन्हें शुक्ल जी की मध्यम कोटि की रसानुभूति के समान, रस में सहायक मानते हैं, तो वे केवल भाव मात्र हैं, जो रस में सहायक होकर उसका उत्कर्ष बढ़ाते हैं। रस को तो मिश्र जी भी सिद्धान्त रूप में अखण्ड तथा पूर्ण मानते हैं।

इस प्रकार यद्यपि कुछ आलोचकों ने रस की उत्तम, मध्यम, अधम अथवा प्रधान या गौण कोटियाँ मानी हैं किन्तु अधिकांश में रस की एकता, अखण्डता तथा पूर्णता की ही मान्यता रही है। हाँ, रस के विस्तार का संकेत अवश्य किया गया है। रस की सीमा में सम्पूर्ण काव्य की आह्लादकता को समाने का विचार भी प्रकट हुआ है।

उपर्युक्त रस सम्बन्धी समस्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि आधुनिक आलोचको ने सैद्धान्तिक रूप में रस का विवेचन लेखो, निबन्धो, आलोचना के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक ग्रन्थों में प्रसंगवश किया है। रीतिकारों की भांति लक्षण-ग्रंथ लिख कर अथवा रस पर ही पुरानी परम्परा के ग्रन्थ लिखकर इस सम्प्रदाय का विवेचन नहीं किया है। इन आलोचकों ने पूर्ववर्ती रस सम्प्रदाय को जिस रूप में प्राप्त किया था, उसका विकास युग की नित्य प्रति विकसित होती हुई विचारधारा के आधार पर किया है। प्रायः सभी आलोचकों ने रस-सिद्धान्त के विकास की सम्भावनाएँ देखी हैं। इयामसुन्दर दास आदि कुछ आलोचकों ने पाश्चात्य मनो-विज्ञान के आधार पर रस की मीमांसा को शका की दृष्टि से ही देखा है। उनका विचार है कि रस का अध्ययन केवल भारतीय दर्शन तथा साहित्य-शास्त्र के आधार पर ही हो सकता है, पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के आधार पर नहीं। वे उसके विकास की सम्भावना से चाहे अपरिचित प्रणीत होते हो, किन्तु शुभलजी आदि आलोचकों ने रस के पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र, मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान के आधार पर अध्ययन की सम्भावना ही नहीं, आवश्यकता भी बताई है। उनका विचार है कि "हमें अपनी रस-निरूपण-पद्धति का आधुनिक मनोविज्ञान आदि की सहायता से खूब प्रसार तथा स्फूर्ति करना पड़ेगा। इस पद्धति की नींव बहुत दूर तक डाली गई है, पर इन ढाँचों का नए-नए अनुभवों के अनुसार अनेक दिशाओं में फैलाव बहुत जरूरी है।" इसी प्रकार वाजपेयी जी का रस के विस्तार के सम्बन्ध में मत है कि उसकी सीमा में भाव, रसाभास, भावाभास, अलंकार-ध्वनि, वस्तु-ध्वनि सब ही समाहित हो जाने चाहिए तथा रस केवल काव्य की आह्लादकता का ही द्योतक हो जाना चाहिए।

गुलाब राय आदि लेखकों ने पहले ही रस के मनोविज्ञान के आधार पर अध्ययन पर जोर दिया था। इन आलोचकों ने अपने रस-विवेचन में काव्य-शास्त्र के नवीन सिद्धान्तों तथा मनोविज्ञान के तथ्यों का अधिकाधिक आधार लिया है। इसके विवेचन में इनका लक्ष्य आचार्यों के वचनों को आप्त-वाक्य ही न मान कर नवयुग के बौद्धिक-प्रकाश में सवा विवेचन तथा विश्लेषण करना था, जिसमें ये विशेष रूप से सफल हुए हैं। आलोच्यकाल में रस केवल परम्परागत आलोचना-पद्धति पर ही स्थिर नहीं रहा। उसका परिचयात्मक-विवेचन या आचार्यों का तुलनात्मक-अध्ययन ही प्रस्तुत नहीं किया गया, वरन् उसका सच्चे अर्थों में विकास भी हुआ।

जिस प्रकार आलोच्यकाल में पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के स्वच्छन्दतावाद, अभिव्यजनावाद, अतश्चेतनावाद सौन्दर्यवाद आदिवादों के आधार पर अलंकार-सम्प्रदाय ने नवीन दिशाओं में विकास प्राप्त किया, उसी प्रकार पाश्चात्य-काव्य के

विविध सिद्धान्तों तथावादों के आधार पर रस-सम्प्रदाय का वैज्ञानिक अध्ययन होने के कारण, इसका भी निश्चित तथा स्पष्ट विकास हुआ। यह वैज्ञानिक अध्ययन हिन्दी के क्षेत्र के बाहर^१ तथा भीतर दोनों क्षेत्रों में होता रहा। इस प्रकार दर्शन, मनोविज्ञान, शरीरविज्ञान तथा काव्य के नवीनवादों तथा सिद्धान्तों के आधार पर रस-सिद्धान्त पर नवीन दृष्टिकोण से विचार प्रस्तुत किए गए। कई शताब्दियों से परम्परागत रूप में स्वीकृत मान्यताओं तथा धारणाओं को तर्कपूर्ण रीति से खंडित करके, नवीन मतों की स्थापना की गई। इस प्रकार आलोच्यकाल में रस-सम्प्रदाय का प्रसार नवीन दिशाओं में स्पष्ट रूप से लक्षित होने लगा।

इस काल में जिस प्रकार रस के प्राचीन सिद्धान्तों का विश्लेषण तथा विवेचन हुआ, उसी प्रकार उसके विवेचन की परम्परागत शैली भी बदली। यह आवश्यक नहीं समझा गया कि रस-विवेचन को प्राचीन पद्धति पर ही आश्रित किया जाए। नवीन शैली अपनाने के कारण पुरानी-पद्धति का बहिष्कार किया गया। इस प्रकार नवीन रस-विवेचन की संक्षेप में ये विशेषताएँ रही—(१) लक्षण-निरूपण अथवा परिचयात्मक-शैली को छोड़ दिया गया (२) रसों के उदाहरण देने की पद्धति समाप्त हुई (३) नायक-नायिका-वर्णन को रस के ग्रन्थों या निबन्धों में स्थान नहीं दिया गया (४) एक ही स्थान पर रस के सभी अंगों का पूर्ववत् विवेचन नहीं किया गया (५) रस सम्बन्धी पृथक् ग्रन्थ रचने की ओर अधिक प्रवृत्ति नहीं रही (६) रस-विवेचन केवल भारतीय साहित्य-शास्त्र का आधार लेकर ही नहीं हुआ (७) शृंगार के विभिन्न आलम्बनों के त्याग के साथ-साथ उद्दीपन पक्ष में नख-गिख वर्णन, षट्-शृंगार-वर्णन आदि का विवेचन अनावश्यक समझकर छोड़ दिया गया। (८) छवि के विवेचन के अन्तर्गत रस का विवेचन नहीं हुआ। उसकी स्वतन्त्र रूप में ही व्याख्या हुई। (९) नवो रसों का वर्णन आधुनिक रीतिकारों की भाँति एक ही स्थान पर प्रायः नहीं हुआ। (१०) रस के विवेचन में मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान आदि का अधिकाधिक आधार लिया गया।

इस प्रकार रस के सभी अंगों का परम्परागत वर्णन न करके इन आलोचकों ने रस सम्बन्धी कुछ विशिष्ट समस्याओं का विश्लेषण तथा विवेचन अधिक गम्भीरता से किया है, जिनमें साधारणीकरण, रसानुभूति, रस का स्वरूप, भाव, विभाव, संचारी भाव, स्थायी भाव आदि का विवेचन प्रमुख है। इसलिए रस के विवेचन का विकास इन्हीं दिशाओं में प्रमुख रूप से हुआ है। रस-सिद्धान्त के सम्बन्ध में कोई मतभेद नहीं प्रकट किया गया। उसको तो पूर्ववत् मान्यता मिलती रही, पर

१ हिन्दी के क्षेत्र के बाहर इस काल में तीन खोजपूर्ण ग्रन्थ प्रकाशित हुए —

१ डॉ० ए० सन्करन "मम आस्पेक्टस् ऑफ़ लिटरेरी क्रिटिसिज्म आर द थ्योरी ऑफ़ रस एण्ड छवि" (१९२६)।

२ 'दी फिरोसकी ऑफ़ ऐस्थेटिक प्नेजर' (१९४०)।

३ 'दी साइड्स ऑफ़ इमोशन्स', डॉ० भगवान दास।

रस अलौकिक है या लौकिक, इस सम्बन्ध में भी इनके द्वारा गम्भीर विवेचन प्रस्तुत किया गया। हा, प्रगतिवादी आलोचकों ने इसके भावात्मक रूप की अपेक्षा इसको बौद्धिक-रूप में ही अपनाया।

इन आलोचकों का रस-विवेचन केवल दृश्य-काव्य तक सीमित न रह कर श्रव्य अथवा पद्य काव्य, मुक्तक तथा प्रबन्ध-काव्य सभी के आधार पर किया गया। ये लेखक स्वयं रस के ढाँचों का अनेक दिशाओं में फैलाव आवश्यक मानते थे। उनका लक्ष्य मनोविज्ञान की सहायता से उसका प्रसार तथा सस्कार करना था। इन्होंने अनुपयोगी तथा भ्रामक धारणाओं का बहिष्कार किया। शुक्लजी ने रस और शब्द-शक्ति के निरूपण की गम्भीरता, व्यापकता तथा सम्भावनाओं पर प्रकाश डालते हुए कहा है, 'शब्द-शक्ति और रस-पद्धति का निरूपण तो अत्यन्त गम्भीर है। उसकी तह में एक ऐसे स्वतन्त्र और विशाल भारतीय समीक्षा-भवन के निर्माण की सम्भावना छिपी हुई है, जिसके भीतर लाकर हम सारे सगर के सारे साहित्य की आलोचना अपने ढंग पर कर सकते हैं।'^१

पूर्ववर्ती आचार्यों की भाँति रसों में केवल प्रमुख रसों के विवेचन की और आलोचकों का ध्यान कम गया। पूर्व आलोच्यकाल की भाँति कुछ आलोचकों की रुचि शृंगार को रसों में श्रेष्ठ मानने की अवश्य रही, पर उसका विस्तृत वर्णन तथा नायक-नायिका भेद आदि का विवरण इनके द्वारा नहीं दिया गया। प्रेमचन्द जी ने हरिऔध तथा गुलाबराय जी की भाँति शृंगार को ही एकमात्र रस माना है। उनका विचार है कि शृंगार में चूँकि सत्य तथा सुन्दर अकृत्रिम तथा आडम्बर-हीन रूप में विद्यमान रहता है, इसलिए वास्तव में वही रस है। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र भी यही मानते हैं।

इन आलोचकों के विवेचन में गद्य की ही प्रमुखता है। लक्षण-उदाहरण देने की प्रणाली तथा पद्य का बहिष्कार कर दिया गया है। रस-विवेचन सैद्धान्तिक आलोचना के अन्तर्गत स्थान पाकर, प्रौढ तथा वैज्ञानिक रूप में विकसित हुआ है। उसने सामान्य आलोचना के अन्तर्गत अपना महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त किया है। वह केवल लक्षण-ग्रन्थों के रूप में निजी विशिष्टता लिए हुए नहीं रह गया है।

जिस प्रकार आधुनिक-रीतिकारों के युग तक रस-विवेचन में प्रायः भरत, आनन्दत, घनजय आदि का ही आचार लेकर तथा केवल उनके विचारों का स्पष्टीकरण तथा विवरण देकर ही कर्तव्य की इतिश्री समझ ली जाती थी, ऐसा इन आलोचकों ने नहीं किया। इनके द्वारा प्रायः यह प्रयत्न किए गए कि प्राचीन आचार्यों की प्रत्येक मान्यता को तर्क के प्रकाश में देख कर, युग की प्रबुद्ध मनीषा तथा ज्ञान के आधुनिकतम विस्तार के आधार पर, उसका आलोचनात्मक मूल्यांकन किया जाए। रस के तत्वों का विवरण मात्र देने की प्रणाली समाप्त हो गई तथा व्याख्या,

विस्तार, स्पष्टीकरण और नवीन काव्य के आधार पर उसका विवेचन किया गया ।

इस काल में स्थायी भावों, संचारी भावों, आलम्बन तथा उद्दीपन विभावों की परिभाषाएँ, मनोविज्ञान के आधार पर दी गईं । इनके स्वरूप का प्राचीन, दार्शनिक तथा नवीन मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से परीक्षण किया गया । इनके विभिन्न भेदों का भी मनोविकारों (इमोशंस), भाववृत्तियों आदि के भेदों से तुलनात्मक अध्ययन किया गया । यह कार्य आलोच्यकाल के पश्चात् और भी प्रौढ रूप में सम्पन्न हुआ । विभाव, अनुभाव, स्थायी भाव, संचारी भाव आदि के सम्बन्ध में नवीन मान्यताओं का प्रतिपादन तथा रस के विभिन्न अवयवों को पहले से अधिक पुष्ट करके, रस-सिद्धान्त को आधुनिक आलोचना के लिए उपयुक्त, सब प्रकार से योग्य तथा आवश्यक समझा गया तथा उसके आधार पर विश्व भर के साहित्य की आलोचना करने की सम्भावना मानी गई ।^१

रस सम्प्रदाय का विरोध इस युग के किसी क्षेत्र में नहीं हुआ । हाँ, उसकी उन्नति, परिष्कृति, सशोधन, युगानुकूलता तथा विस्तार की आवश्यकता अवश्य अधिक ममभी गई तथा उसके प्रयत्न भी हुए । प० नन्द दुलारे वाजपेयी ने तो उसके विस्तार की यहाँ तक आवश्यकता समझी कि वे उसमें भाव, रसाभास, भावाभास, अलंकार, ध्वनि, वस्तु-ध्वनि आदि को भी समाहित करना तथा रस को काव्य की आह्लादकता का द्योतक बनाना उचित समझते हैं । वे कहते हैं कि यदि रस-सिद्धान्त का आकलन पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त तथा काव्य की विभिन्न प्रणालियों के आधार पर होने लगेगा, तो उसमें सब प्रकार के साहित्य को अपनी सीमा में लाने की शक्ति आ जाएगी ।

इस काल में रस के विभिन्न अवयवों का तर्कपूर्ण रूप में विवेचन, विश्लेषण तथा निरीक्षण भी हुआ । इस प्रकार भाव, संचारी-भाव, स्थायी-भाव, अनुभाव, विभाव, सभी को मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान, दर्शन, काव्य-सिद्धान्त आदि के सदर्थ में रख कर परखा गया, नए निष्कर्ष निकाले गए, नवीन स्थापनाएँ की गईं और प्राचीन और अनुपयोगी तत्त्वों का खण्डन किया गया ।

रसों की सख्या का विवेचन अथवा नवीन रसों की उद्भावनाओं की ओर नवीन आलोचकों का ध्यान कम गया । सख्या-वृद्धि की अपेक्षा रस के स्वरूप, रसा-स्वाद आदि विषयों का मनोवैज्ञानिक तथा तर्कपूर्ण अध्ययन अधिक हुआ । शास्त्रीय नवरसों की अपेक्षा डॉ० भगवानदास आदि आलोचकों ने जितने संचारी भाव हैं, उतने

१, “शब्द शक्ति, रस, रीति और अलंकार—अपने यहाँ की ये बातें काव्य की स्पष्ट और स्वच्छ भीमामा में कितने काम की हैं, देशी, विदेशी, नई पुरानी सब प्रकार की कविताओं की समीक्षा का मार्ग इनका सहारा लेने से सुगम होगा ।”

चिन्तामणि भाग २ (स० २००२) पृ० २४६

संचारी अथवा व्यभिचारी रसों की भी सम्भावना मानी। उन्होंने रसों का भी सकर माना है। उनका विचार है कि एक रस दूसरे रस के साथ मिलकर भी प्रकट ही सकता है। वाजपेयीजी ने रस के अन्तर्गत भाव, भावाभास, रसाभास आदि का समावेश मानकर, रस को काव्य की आह्लादकता का पर्याय मानना उचित समझा। भारतेन्दुजी ने काव्य के जिन १४ रसों को मान्यता दी थी, उनको अन्य आलोचकों ने स्वीकार नहीं किया।

इन आलोचकों द्वारा रस-सिद्धान्त को अधिकाधिक प्रौढता तथा समृद्धि भी प्रदान की गई। भावों के नवीन वर्गीकरण (जैसे 'सुधाशु'जी द्वारा शक्त तथा अशक्त भावों का वर्गीकरण तथा भावों के नए भेदों जैसे शुक्लजी द्वारा निर्देशित प्रबन्ध-काव्य में बीजभाव का उल्लेख) की भी इस समय कल्पना की गई।

इस प्रकार इन आलोचकों ने परम्परागत रस-सिद्धान्त के विकास के अनेक नए मार्ग खोल दिए। आधुनिक मनोविज्ञान, नवीन काव्य-सिद्धान्त तथा विभिन्न साहित्यिकवादों की सहायता से रस सिद्धान्त का प्रसार तथा सस्कार किया गया। समयानुकूल तथ्यों की पुष्टि करके रस सम्बन्धी अनुपयोगी विचारों का बहिष्कार किया गया। बहुत सी भ्रामक धारणाओं का विनाश करके रस के विभिन्न तथ्यों को स्पष्ट रूप में रखा गया। काव्य के विभिन्न स्वरूपों तथा आदर्शों के साथ-साथ रस के स्वरूप के निरन्तर बदलने वाले विभिन्न दृष्टिकोण भी इन आलोचकों की आलोचना में परिलक्षित होते हैं।

इन आलोचकों ने रस-सिद्धान्त को विस्तार ही नहीं वरन् व्यापकता भी प्रदान की है। इन्होंने गम्भीर-चिन्तन के आधार पर नई मान्यताएँ स्थापित की हैं। प्रसाद जी ने सम्पूर्ण साहित्य को दो धाराओं (विवेकवादी तथा रसवादी) में विभाजित करके साहित्य की एक रसवादी (आनन्दवादी) धारा को विशेष महत्व प्रदान किया। इस प्रकार उन्होंने समस्त साहित्य में रस की व्यापकता तथा श्रेष्ठता का प्रतिपादन किया।

रस-सिद्धान्त की प्रणाली को इस युग के प्रायः सभी प्रमुख आलोचकों ने आधुनिक व्यावहारिक समीक्षा का आधार बनाने के योग्य समझा है। उनका विचार है कि इसमें कुछ सशोधन, परिष्कार तथा सस्कार के पश्चात्, इसे सब प्रकार के साहित्य की आलोचना के योग्य बनाया जा सकता है।

इनके द्वारा रस सम्बन्धी कुछ नवीन तथ्यों पर भी विचार किया गया, जैसे डॉ॰ भगवानदास प्रभृति विद्वानों ने इन प्रश्नों पर भी विचार किया कि रसों की उत्पत्ति साथ-साथ हुई या कुछ की पहले तथा कुछ की बाद में हुई है। इन्होंने रसों की परापर जाति या राशिकरण की सम्भावना पर भी विचार किया है। इन्होंने इस प्रकार रस की तीन-तीन जातियाँ मानी हैं, तीन जातियाँ गुद्ध प्रायः रसों की तथा तीन मिश्र रसों की।

इस समय आलकारिको तथा भक्ति-शास्त्रियों के रम सम्बन्धी दृष्टिकोण की व्याख्या भी कही-कही की गई है। हजारी प्रसाद जी ने भक्ति-शास्त्रियों की रति तथा आलकारिको की रति की विभिन्नता का विवेचन किया है। उन्होंने मध्ययुग में रम के साथ भारतीय धार्मिक तथा दार्शनिक सावना के परम लक्ष्य के एकीकरण को भारतीय साहित्य-सावना की समार के साहित्य की अमूल्य देन माना है। इस विषय में और अधिक गम्भीर विवेचन इस काल में नहीं हुआ।

शुक्लजी तथा प० विठ्ठलनाथ प्रसाद मिश्र आदि आलोचकों ने प्रकृति के सम्बन्ध में भी रम का विवेचन किया है। शुक्ल जी ने प्रत्यक्ष प्रकृति-दर्शन तथा काव्यगत यथातथ्य सङ्ग्लिष्ट प्रकृति-वर्णन दोनों में रसात्मकता उत्पन्न करने की क्षमता मानी है। वे प्रकृति की रति आदि भावों का आलम्बन होने के कारण रस-निष्पत्ति में समर्थ मानते हैं।

ध्वनि सम्प्रदाय

संस्कृत साहित्य में ध्वनि-सम्प्रदाय का विकास

ध्वनि शब्द आलकारिको ने वैयाकरणों से ग्रहण किया है। वैयाकरण शब्द के दो रूप मानते हैं, एक व्यक्त या विकृत, दूसरा अव्यक्त या प्राकृत। पहला व्यक्त रूप ऐन्द्रिय है, जो उच्चारण की विधि के अनुसार बदलता रहता है तथा दूसरा सूक्ष्म रूप है, जो हमारे अन्तर में नित्य अथवा अखण्ड रूप में वर्तमान रहता है और वर्णों के सघन विघेप को मुनकर उद्बुद्ध हो जाता है। इसको शब्द का स्फोट कहते हैं, जिसका दूसरा नाम 'ध्वनि' है। स्फोट से ही अर्थ अभिव्यक्त होता है (स्फुटति अर्थो अस्मादिति स्फोट)। स्फोट ही नित्य तथा आदर्श शब्द है, जो पूर्वापर क्रम से विहीन है, अखण्ड तथा एकरम है।

वैयाकरणों के इस ध्वनि शब्द को लेकर आलकारिको ने विस्तार दिया है। वे कहते हैं कि जिस प्रकार पृथक्-पृथक् वर्णों के मुनने से शब्द का बोध नहीं होता, केवल स्फोट या ध्वनि के कारण होता है, इसी प्रकार शब्दों के वाच्यार्थ से काव्य के सौन्दर्य की प्रतीति नहीं होती, वह केवल ध्वनि या व्यंग्यायं से ही होती है। यह स्फोट या ध्वनि, व्याकरण में तो केवल शब्द में होती है, किन्तु साहित्य-शास्त्र में इसका प्रयोग अभिव्यञ्जक शब्द, वाक्य, प्रबन्ध, अर्थ आदि सभी में होता है। इस प्रकार ध्वनिकार ने व्याकरण के ध्वनि-सिद्धान्त से प्रेरित होकर अपने ध्वनि-सिद्धान्त की उद्भावना की। यही ध्वनि-सिद्धान्त का मूल है।

१ न प्रत्येकं न मिलिता न चैकस्मृतिगोचरा ।

अर्थस्य वाचका वर्णा किन्तु स्फोटः स च द्विधा ॥

शेषकृष्ण-स्फोट तत्त्व निरूपण, श्लोक ३ ।

ध्वनि-सम्प्रदाय साहित्य-शास्त्र का सबसे महत्वपूर्ण सम्प्रदाय है। यह वह आधार-सिद्धान्त है, जिस पर संस्कृत काव्यालोचन के अन्य सिद्धान्त आश्रित हैं।^१ अब तक जो सिद्धान्त प्रचलित थे, वे प्रायः एकांगी थे। अलंकार और रीति तो काव्य के बहिरंग को ही छूकर रह जाते थे। रस-सिद्धान्त भी ऐन्द्रिय आनन्द को ही सर्वस्व मानता हुआ बुद्धि और कल्पना के आनन्द के प्रति उदासीन था। इसके प्रतिरिक्त इसका दूसरा दोष यह था कि प्रबन्ध-काव्य के साथ तो उसका सम्बन्ध ठीक बैठ जाता था, परन्तु स्फुट छन्दों के विषय में विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी-भाव आदि का संगठन सर्वत्र न हो सकने के कारण कठिनाई पड़ती थी और प्रायः अत्यन्त सुन्दर पदों को भी उचित गौरव न मिल पाता था। ध्वनिकार ने इन त्रुटियों को पहचाना और सभी का उचित परिहार करते हुए शब्द की तीसरी शक्ति, अ्यजना पर आश्रित, ध्वनि को काव्य की आत्मा घोषित किया।^२ आनन्दवर्धन से पूर्व ध्वनि-सिद्धान्त का प्रतिपादन हो चुका था, यह स्वयं उनके कथन 'काव्य की आत्मा ध्वनि है, ऐसा मेरे पूर्ववर्ती विद्वानों का भी मत है, (काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैः समाप्नात पूर्व'—ध्वन्यालोक १/१) से स्पष्ट हो जाता है।

ध्वनि-सिद्धान्त वास्तव में रस-सिद्धान्त का ही विकसित रूप है।^३ इसके द्वारा यह मत प्रतिपादित हुआ कि वास्तव में रस, वाच्य न होकर व्यंग्य ही होता है। अभिनवगुप्त ने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों में से उदभट तथा वामन को इस सिद्धान्त से परिचित माना है। वामन ने वक्रोक्ति की परिभाषा यह दी है कि लक्षणा में जहाँ सादृश्य गर्भित हो वहाँ वक्रोक्ति होती है (सादृश्यात्लक्षणा वक्रोक्ति)। सादृश्य की यह व्यजना ध्वनि के अन्तर्गत आती है।

ध्वनि की सबसे स्पष्ट परिभाषा ध्वनिकार ने दी है। वे कहते हैं कि जिस काव्य में अर्थ स्वयं को तथा शब्द अपने अभिप्रेत अर्थ को गौण करके 'उस अर्थ' को प्रकाशित करते हैं, उस काव्य विशेष को विद्वानों ने 'ध्वनि' कहा है।^४ जहाँ वाच्यार्थ (मुख्य अर्थ) की अपेक्षा व्यंग्य (प्रतीयमान) अर्थ अधिक चमत्कारक हो, ऐसे काव्य को पंडितों ने उत्तम काव्य (ध्वनि) कहा है।^५ काव्य की आत्मा रूप में प्रतिष्ठित होने

१ "इन फौट इट में बी रिगार्डेड एज दी सेण्ट्रल प्रिंसिपल ऑव लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन संस्कृत, इट में बी रिगार्डेड एज दी पाइवोटल डाक्ट्रीन राउण्ड व्हिच दी ह्वोल स्कीम ऑव आर्ट क्रिटिसिज्म इन संस्कृत रिवाल्व्स" "हार्डवेज एण्ड बाई वेज ऑव लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन संस्कृत" ले० म० म० कुप्पुस्वामी (१९४५), पृ० ३२।

२ देखिए हिन्दी ध्वन्यालोक (१९५२), भूमिका डॉ० नगेन्द्र पृ० २२।

३ "दी ध्वनि थ्योरी इज ओनली एन एक्सटेन्शन ऑव दी रस-थ्योरी", 'ए हिस्ट्री ऑव संस्कृत पोथीटिक्स', ले०—पी० बी० कारे (१९२३), पृ० सी० एल० ६।

४ यत्रार्थ शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थाः।

व्यक्त काव्यविशेष स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः॥ ध्वन्यालोक १/१३।

५ इदमुत्तम मतिशाधिनि व्यंग्ये वाच्याद् ध्वनिर्बुधैः कथितः। 'काव्यप्रकाश' १।४।

वाले अर्थ, जिनकी सहृदय जन प्रशंसा करते हैं, दो प्रकार के होते हैं, वाच्य तथा प्रतीयमान ।^१ वाच्य के अन्तर्गत अलंकार आदि का समावेश होता है तथा प्रतीयमान के अन्तर्गत ध्वनि का । यह प्रतीयमान अर्थ कुछ और ही वस्तु है, जो महाकवियों की वाणी में ऐसे विभासित होता है जैसे रमणियों के मुख, नेत्र, श्रोत्र, नासिकादि प्रसिद्ध मुन्दर अवयवों से भिन्न उनका लावण्य झलकता है । यह प्रतीयमान अर्थ काव्य की आत्मा है, इस आस्वादमय अर्थ-तत्त्व को प्रवाहित करने वाली महाकवियों की वाणी, उनकी अजीकिक प्रतिभा-सम्पन्न विशेषता को व्यक्त करती है ।^२ प्रतीयमान अर्थ शब्द-शास्त्र और अर्थ-शास्त्र के ज्ञानमार्ग से स्पष्ट नहीं होता है ।

अभिनवगुप्त के मतानुसार ध्वनि सज्ञा केवल काव्य को ही नहीं दी गई वरन् शब्द, अर्थ और शब्द तथा अर्थ के व्यापार इन सबको ध्वनि कहते हैं ।^३ ध्वनि शब्द का प्रयोग पाच परस्पर सम्बद्ध किन्तु भिन्न-भिन्न अर्थों में होता है । ध्वनि के प्रमुख दो भेद हैं—लक्षणामूला-ध्वनि तथा अभिधामूला-ध्वनि । परन्तु मम्मट ने उसके १०४४५ भेद तक कर दिए हैं ।

ध्वनिकार ने काव्य के तीन रूप माने हैं—(१) ध्वनि काव्य (२) गुणी-भूत व्यंग्य तथा (३) चित्र-काव्य । ध्वनि-काव्य वह काव्य है, जिसमें वाच्यार्थ की अपेक्षा व्यंग्य प्रधान रहता है । इसी को उत्तम काव्य भी कहते हैं । ध्वनि-काव्य के तीन भेद हैं—(१) रस-ध्वनि (२) अलंकार-ध्वनि तथा (३) वस्तु-ध्वनि ।^४ इनमें रस-ध्वनि सर्वश्रेष्ठ है । रस-ध्वनि के अन्तर्गत नव रसों की ही गणना नहीं है, प्रत्युत भाव, उनके आभास, भावोदय, भाव-शबलता तथा भाव-सन्धि आदि की भी गणना है । व्यंग्य के प्रधान और गुणभाव से स्थित होने पर ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्य काव्य होते हैं, उनमें भिन्न काव्य को चित्र-काव्य कहते हैं । शब्द और अर्थ

१ योऽयं सहृदयश्लाघ्य काव्यात्मेति व्यवस्थितः ।

वाच्यप्रतीयमानाख्यौ तस्य भेदावुभौ स्मृतौ ॥ 'ध्वन्यालोक' १।२ ।

२ देखिए 'ध्वन्यालोक' १।५ ।

३ सर्वत्र शब्दार्थयोरुभयोरपि ध्वननव्यापारः । स (काव्य विशेषः) इति ।
अर्थो वा शब्दो वा व्यापारो वा । अर्थोऽपि वाच्यो वा ध्वनतीति शब्दोऽप्येव व्यंग्यो वा ध्वन्यत इति । व्यापारो वा शब्दार्थयोर्ध्वननमिति । कारिकया तु प्राधान्येन समुदाय एव वाच्यरूपमुखतया ध्वनिरिति प्रतिपादितम् ।

हिन्दी ध्वन्यालोक,

भूमिका डॉ० नगेन्द्र (सन् १९५२) पृ० २३ ।

४. वाच्यवाचकचारुत्वहेतुना विविधात्मनाम् ।

रसादिपरता यत्र स ध्वनेर्विषयो मतः ॥

ध्वन्यालोक २।४

के भेद से यह दो प्रकार का होता है, शब्द-चित्र तथा अर्थ-चित्र ।^१ ध्वनिकार ने चित्र को काव्य की कोटि में स्थान दिया है, यद्यपि अभिनव तथा विश्वनाथ ने इसे काव्य नहीं माना है। ध्वनिकार रस का सम्बन्ध उत्तम काव्य से मानते हैं ('यतः परिपाकवता कवीना रसादितात्पर्यविरहे व्यापार एव न शोभते'—'ध्वन्यालोक' ४३ कारिका की व्याख्या)। रस अथवा रसध्वनि को परिहतराज जगन्नाथ ने काव्य का उत्तमोत्तम भेद कहा है। रस अथवा रसध्वनि ही काव्य का श्रेष्ठ तत्व है, यही (प्रतीयमान रस) काव्य की आत्मा है ।^२ वस्तु-ध्वनि तथा अलंकार-ध्वनि का रस में पर्यवसान होने के कारण रस काव्य का प्राण है।

ध्वनिवादियों ने ध्वनि को इतना व्यापक बना दिया कि इसमें पूर्ववर्ती रस, गुण, रीति, अलंकार, आदि सभी सिद्धान्तों का समाहार हो जाता है। इसकी व्यापकता इससे सिद्ध है कि उपसर्ग तथा प्रत्यय से लेकर महाकाव्य तक इसका क्षेत्र विस्तृत है। उपसर्ग, प्रत्यय, पद आदि की भाँति महाकाव्यों से भी एक विशिष्ट अर्थ ध्वनित होता है, जो उसका मूल अर्थ होता है।

आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, मम्मट, विश्वनाथ तथा ५० जगन्नाथ ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रमुख आधार-स्तम्भ हैं। प्राचीन अलंकारिकों ने एक मत होकर आनन्दवर्धन को ध्वनि-सिद्धान्त की उद्भावना का श्रेय प्रदान किया है। आनन्दवर्धन ने रीति, अलंकार आदि साहित्य-शास्त्र के अन्य सिद्धान्तों से ध्वनि का उचित सम्बन्ध स्थापित करके ध्वनि-सिद्धान्त को अत्यन्त व्यापक बनाया। ध्वनि-सिद्धान्त के विकास क्रम में अभिनवगुप्त का विशेष महत्त्व इसलिए है कि उन्होंने 'ध्वन्यालोक' पर 'लोचन' नामक टीका लिख कर ध्वनि-सिद्धान्त को विशेष रूप में समृद्ध किया तथा उक्त सिद्धान्त के विरोध में भट्टनायक द्वारा किए गए आक्षेपों का भी दृढ़ता से खण्डन किया। इसी प्रकार मम्मट ने काव्य-प्रकाश के पंचम-उल्लास में विरोधियों के सिद्धान्तों को भ्रामक सिद्ध करके व्यञ्जना को स्वतंत्र वृत्ति के रूप में स्वीकार किया। 'काव्य-प्रकाश' से प्रभावित होने के कारण मौलिकता का अभाव होते हुए भी विश्वनाथ ने 'साहित्य-दर्पण' में ध्वनि की सारगर्भित भीमासा की है। किन्तु 'रस-गंगाधर' नामक अत्यन्त प्रौढ़ ग्रन्थ की रचना करके ध्वनि-सिद्धान्त को चरम विकास प्रदान करने का गौरव परिहतराज जगन्नाथ को है। आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धान्त का विरोध प्रतिहारेन्दुराज, भट्टनायक, कुन्तक, महिमभट्ट आदि आचार्यों ने किया, किन्तु अभिनवगुप्त ने सारे आक्षेपों तथा भ्रान्तियों को निर्मूल कर दिया। आनन्द-

१ गुणप्रधानमावाभ्या व्यग्यस्यैव व्यवस्थिते ।

काव्य उभे ततोऽन्यद्यत् तच्चित्रमभिधीयते ।।

चित्र शब्दार्थभेदेन द्विविधं च व्यवस्थितम् ।

तत्र किञ्चिच्छब्दचित्रं वाच्यचित्रमतं परम् ।।

२ देखिए 'ए हिस्ट्री ऑव सस्कृत पोयीटिक्स', ले०—पी० वी० कणे

ध्वन्यालोक ३।४२

ध्वन्यालोक ३।४३

(सन १९२३), पृ० ३७१ ।

वर्णन का महत्त्व इस बात में है कि उन्होंने ध्वनि को काव्य का एक प्रमुख तत्त्व ही नहीं अपितु आत्मा बताकर, उसे व्यवस्थित एवं व्यापक रूप प्रदान किया।

पूर्व-आलोच्य काल में हिन्दी में ध्वनि-सम्प्रदाय का विकास

पूर्व-आलोच्य काल में हिन्दी में ध्वनि-सम्प्रदाय का विकास रस तथा अलंकार सम्प्रदाय की अपेक्षा अधिक समृद्ध नहीं हुआ। इस काल के केशव, चिंतामणि, तोष, मतिराम, भूषण, देव आदि आचार्यों ने तो ध्वनि का कहीं उल्लेख भी नहीं किया है और रस तथा अलंकार की ही महत्ता को स्वीकार किया है। किन्तु व्यावहारिक रूप में स्नयभू से लेकर आज तक प्रायः सभी महान् कवियों ने व्यंग्यार्थ की महत्ता को मान कर, अपने काव्य में उसका समावेश किया है तथा अपने काव्य को अधिक महत्त्वपूर्ण बनाया है। कबीर, जायसी, सूर आदि कवियों के काव्य में रस-ध्वनि का विशेष उत्कर्ष दिखाई पड़ता है। इसी प्रकार रीतिकालीन, बिहारी, घनानन्द आदि कवियों ने भी अपने काव्य का आधार व्यंग्यार्थ ही रखा है। सेनापति ने स्पष्ट रूप से इस ओर संकेत किया है—‘रस अनूप रस रूप यामे धुनि है’।

इस काल में ध्वनि का सैद्धांतिक विवेचन करने वालों में कुलपति, श्रीपति, दास, प्रतापसाहि आदि आचार्य प्रमुख हैं। ये सब मम्मट के अनुसार ध्वनि अथवा रस-ध्वनि-सम्प्रदाय के समर्थक हैं। इनके काव्य की पद्धति तथा सिद्धान्त-विवेचन दोनों से ही इनका अन्य आचार्यों से अधिक बौद्धिकवादी तथा रस-ध्वनिवादी होना सिद्ध होता है। इनमें सबसे पहले ध्वनि का विवरण देने वाले आचार्य कुलपति हैं, जिन्होंने अपने ‘रस-रहस्य’ में मम्मट के ग्रन्थ ‘काव्य-प्रकाश’ का आधार ग्रहण किया है। इन्होंने स्पष्ट रूप में व्यंग्य (ध्वनि) को ही आत्मा माना है। ये शब्द और अर्थ को काव्य का शरीर, व्यंग्य को जीवात्मा, गुणों को घर्म, अलंकारों को भूषण तथा दोषों को उसके दोष मानते हैं —

“व्यंग्य जीव ताको कहत, शब्द अर्थ है देह।

गुन गुन, भूषण भूषण, दूषण दूषण देह ॥’ (रस रहस्य)

‘रस रहस्य’ ग्रन्थ में दोहों में लक्षण तथा गद्य की वचनिकाओं में विवेचन है। इसमें मम्मट के विचारों को पूर्णतया ग्रहण करके, ध्वनि आदि का विवेचन स्पष्ट रूप में किया गया है।^१ इसी प्रकार सूरति मिश्र के ‘काव्य सिद्धान्त’ में भी ध्वनि का वर्णन ‘काव्य-प्रकाश’ के आधार पर किया गया है।

आचार्य श्रीपति ने भी अपने ग्रन्थ ‘काव्य सरोज’ के प्रथम तीन दलों में ध्वनि का विवरण दिया है, जो ‘काव्य प्रकाश’ पर आधारित है। इनका ग्रन्थ इतना महत्त्व-

१ देखिए ‘हिन्दी ध्वन्यालोक’ सम्पादक डॉ० नगेन्द्र, सन् १९५२ पृ० ५६।

२ जिते साज है कवित के मम्मट कहै बखान

ते सब भाषा में कहे रस रहस्य में आन ॥ (रस-रहस्य ८-३१)।

पूर्ण है कि भिखारी दास ने भी काव्य-निर्णय में बहुत सी बातें 'काव्य सरोज' से ग्रहण कर ली हैं।^१ इसमें ध्वनि का विस्तृत तथा स्पष्ट वर्णन है, किन्तु कोई मौलिकता नहीं है। सोमनाथ के ग्रन्थ 'रस पीयूष निधि' में 'काव्य प्रकाश' तथा 'ध्वन्यालोक' के आधार पर ध्वनि का विवेचन हुआ है। इस ग्रन्थ की बीस तरंगों में, ध्वनि-सिद्धान्त का पूर्ण स्वरूप, भरत, अभिनवगुप्त तथा मम्मट के मतों के आधार पर, स्पष्ट किया गया है। इन्होंने ध्वनि-सिद्धान्त के अनुयायी होने के कारण व्यंग्य को ही कविता का प्राण माना है।

इस काल के ध्वनि के आचार्यों में भिखारीदास का स्थान विशेष महत्वपूर्ण है। इनका प्रसिद्ध ग्रन्थ 'काव्य निर्णय' भी मम्मट के आधार पर लिखा गया है।^२ इन्होंने इसके दूसरे उल्लास में 'शब्द-शक्ति', छठे में 'ध्वनि', सातवें में 'गुणीभूत-व्यंग्य' का विवेचन किया है तथा मम्मट के विचारों की इतने स्पष्ट रूप में व्याख्या की है कि वे उनके ही से विचार मालूम होते हैं। उन्होंने अपने ग्रन्थ के अष्टम-उल्लास में अपना दृष्टिकोण स्पष्ट रूप में व्यक्त किया है। उनका विचार है कि जहाँ केवल अलंकार ही होते हैं, वह 'अवर' काव्य होता है, किन्तु जहाँ अलंकार युक्त कविता में गुण मिले रहते हैं और व्यंग्यार्थ प्रधान नहीं होता, वह मध्यम काव्य होता है।^३ इसी प्रकार जहाँ गुण, अलंकार तथा रस व्यंग्य का चमत्कार होता है, वहाँ उत्तम-काव्य होता है।^४ इस प्रकार उनके मत से अलंकार का प्रयोग काव्य की श्रेणी-निर्धारण में सहायक नहीं होता। काव्य की श्रेणी-निर्धारण का आधार व्यजना ही है। काव्य की उत्तम, मध्यम तथा निकृष्ट श्रेणियों में से, उन्होंने मध्यम काव्य में रस माना है, किन्तु यह बात स्पष्ट नहीं की है कि रस की विद्यमानता होने पर भी यहाँ व्यंग्य क्यों नहीं है, रस तो ध्वनि में व्यंग्य ही होता है। पर कदाचित् उनका यह तात्पर्य है कि मध्यम काव्य में रस व्यंग्य होने पर भी प्रधान नहीं है। उनके विचार से रस, व्यंग्य-प्रधान होने पर उत्तम-काव्य होता है। 'काव्य-निर्णय' में ध्वनि-काव्य की उत्तमता स्पष्ट प्रतिपादित हुई है।^५

इनका काव्य-सिद्धान्त-विवेचन अन्य आचार्यों की अपेक्षा विशेष प्रौढ़ है, फिर भी जिस प्रकार रीतिकाल के अन्य आचार्यों द्वारा काव्य-तत्त्वों का विवेचन स्पष्ट

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' ले० रा० च० शुक्ल पृ० ३२८।

२ अलंकार रस बात गुण ये तीनों दृढ़ जाहि
अवर व्यंग्य कहु नाहि तो, मध्यम कविता आहि ॥ 'काव्य-निर्णय', सातवा उल्लास।

३ रुचिर हेतु रस को बहुरि, अलंकार जुत होइ।
चमत्कार गुण युक्त जो, उत्तम कविता सोइ ॥ 'काव्य-निर्णय', सातवा उल्लास,

पृ० ७०।

४ वाच्यार्थ ते व्यंग्यमय, चमत्कार अधिकारि।

ध्वनि ताही को कहत है, उत्तम काव्य-विचार ॥ 'काव्य निर्णय', पृ० ४६।

और गम्भीर रूप में नहीं हो पाया है, इसी प्रकार से उनके द्वारा भी रस, गुण, अलंकार तथा गुण का अन्तर, रस-स्थिति, रसानन्द, रस-निष्पत्ति आदि विषयों का विवेचन प्रौढ़ तथा गम्भीर रूप में नहीं हुआ है। फिर भी इस काव्य के अन्य आचार्यों की अपेक्षा इनका रस-ध्वनि-सम्प्रदाय का विवेचन अधिक प्रौढ़ तथा प्रामाणिक है। इसके विस्तृत, वैज्ञानिक, पूर्ण तथा स्पष्ट विवेचन के कारण ही रस-ध्वनि-वादी समन्वयात्मक आदर्श को लेकर चलने वाले आचार्यों में, इनका स्थान रीतिकाल में सर्वोपरि माना जाता है। किन्तु ध्वनि सिद्धांत के विवेचन में इन्होंने भी नवीन विचारों का समावेश करके कोई महत्त्वपूर्ण योग नहीं दिया है।

इनके पश्चात् प्रतापसाहि ने भी 'व्यंग्यार्थ कौमुदी' नामक ग्रन्थ में उत्तम-काव्य में व्यंग्य की प्रधानता मानी है :—

“विंग जीव है कवित में शब्द अर्थ गति अंग ।

सोई उत्तम काव्य है वरने विंग प्रसंग ॥”

इस ग्रन्थ का निर्माण ही व्यंग्य की शक्ति समझाने के उद्देश्य से हुआ है। इनकी व्यञ्जना की परिभाषा यह है कि जहाँ वाचक के सामने वाच्यार्थ रहते हुए भी, उसके भीतर और ही चमत्कारपूर्ण अर्थ होता है, उसको व्यञ्जना कहते हैं।^१ इसी प्रकार वे जहाँ किसी शब्द में बहुत गहरा अर्थ इस प्रकार दिखाई पड़े जैसे स्त्री के कटाक्ष में अधिक गहरा सकेत होता है, वहाँ व्यञ्जना मानते हैं।^२ ध्वनि-सिद्धान्त का विवेचन करने वाले अन्य ग्रन्थों में जनराज्य का 'कविता रस-विनोद' है, जो अन्य ध्वनि-सिद्धान्त के ग्रन्थों के समान 'काव्य प्रकाश' से ही प्रभावित है। इसमें समस्त अलंकारों को अधम-काव्य के अन्तर्गत रखा है, जो उचित नहीं है, क्योंकि बहुत से अर्थालंकारों में लक्षणा तथा व्यञ्जना भी होती है। इसी प्रकार जगत सिंह के 'साहित्य सुधा निधि' का ध्वनि-विवेचन भी 'काव्य-प्रकाश' के आधार पर ही हुआ है। इसमें लक्षणा के लिए 'कुटिलावृत्ति' तथा अभिधा के लिए 'सरलावृत्ति' शब्दों का प्रयोग हुआ है। रणधीर सिंह के 'काव्य-रत्नाकर' में 'काव्य प्रकाश' के सूत्रों को उद्धृत करके उन पर वार्ताएँ लिखी गई हैं और भाषा में ही विषय को स्पष्ट रूप में

१ 'हिन्दी ध्वन्यालोक—सम्पादक डॉ० नगेन्द्र, सन् १९५२, पृ० ५९ भूमिका से उद्धृत।

२ वाचक के सन्मुख रहे, अन्तर ओरेइ अर्थ।

चमत्कार निकसे जहाँ, कहि सो विंग समर्थ।। 'व्यंग्यार्थ-कौमुदी', 'हिन्दी-काव्य शास्त्र का इतिहास, डॉ० भागीरथ मिश्र, स० २००५, पृ० १७४ से उद्धृत।

३ जहाँ शब्द में अर्थ वह अधिक अधिक दरसाइ।

तिय कटाक्ष लौ विञ्जना कहत सकल कविराइ।।

वही

प्रस्तुत किया गया है तथा अपने लक्षण देकर उन्हीं की तुलना मम्मट के लक्षणों से की गई है ।

केशव, चिन्तामणि, तोप, मतिराम, भूषण आदि रीतिकाल के प्रमुख आचार्यों ने ध्वनि का कहीं उल्लेख भी नहीं किया । इन्होंने केवल अलंकार तथा रस की महत्ता ही प्रतिपादित की है । देव ने तो ध्वनि का स्पष्ट विरोध किया है और व्यञ्जना को अधम पुकारा है —

‘अभिधा उत्तम काव्य है मध्य लच्छना लीन
अधम व्यञ्जना रस कुटिल, उलटी कहत नवीन ।’^१

देव रसवादी थे, इसलिए उन्होंने ध्वनि की उपेक्षा की है । वे हृदय की रागात्मक अनुभूतियों को ही काव्य का सर्वस्व मानते हैं, इसलिए वे अभिधा तथा स्वभावोक्ति को ही रस योजना में स्थान देते हैं, व्यञ्जना को नहीं ।

आलोच्य काल में ध्वनि सम्प्रदाय का विकास

आलोच्य काल से पूर्व, जिस प्रकार ध्वनि का विवेचन कुछ समन्वयवादी आचार्यों द्वारा ‘काव्य प्रकाश’ की परम्परा में होता आया था, वही इस काल में आधुनिक रीतिकारों द्वारा भी चलता रहा । जिस प्रकार वे ध्वनि के सम्बन्ध में कोई मौलिक-विवेचन न करके, लक्षण तथा उदाहरण द्वारा ही अपने कर्तव्य की इतिथी करते थे, उसी प्रकार ये रीतिकार भी करते रहे । ध्वनि-सिद्धान्त के विकास में विशेषरूप में मौलिक योग किसी ने नहीं दिया । रीतिकाल में रस की (विशेषकर शृंगार की) इतनी प्रतिष्ठा हुई कि ध्वनि को पृथक् महत्त्व देने का प्रश्न उत्पन्न ही नहीं हुआ । इसी कारण इसका मौलिक विवेचन नहीं हो सका ।

भारतेन्दु काल में काव्य का कोई नवीन स्वरूप निर्मित नहीं हो पाया था । वह नए-नए विषयों को तो अपना रहा था पर उसकी शैली प्रायः रीतिकालीन ही थी । काव्य में शृंगार की ही अब भी प्रमुखता थी, यद्यपि देश प्रेम, लोकहित, समाज-सुधार, मातृभाषा का उद्धार आदि कुछ नवीन भावों तथा विषयों की ओर कवियों की प्रवृत्ति स्पष्ट झलकने लगी थी । व्यंग्यार्थ के विशेष प्रतिपादन के लिए यह युग अनुकूल नहीं हो सकता था । राजनीतिक स्थिति के प्रतिपल परिवर्तन के साथ-साथ सामाजिक, सांस्कृतिक तथा धार्मिक स्थितियों में परिवर्तन हो रहे थे, इसलिए काव्य के विषय के सम्बन्ध में तो विवेचन होने लगा था पर शैली तथा काव्य की आत्मा का प्रश्न नहीं उठा । रस की (विशेषकर शृंगार की) पूर्ववत् पूर्ण प्रतिष्ठा बनी रही । वैसे भी इस समय काव्य से अधिक गद्य की प्रतिष्ठा, व्यवस्था तथा रचना हुई । मुक्तक काव्य की अपेक्षा नाटकों का विकास, जिसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष रसवाद से

१ ‘हिन्दी ध्वन्यालोक’—सम्पादक, डा० नगेन्द्र, सन् १९५२, पृ० ६०, भूमिका से उद्धृत ।

है, इस समय की प्रमुख साहित्यिक विशिष्टता थी। इसलिए भारतेन्दु और उनके समकालीन कवियों ने ध्वनिवाद के सिद्धान्त में कोई विवेक योग नहीं दिया।

द्विवेदी काल तक आते-आते स्थिति और बदल गई थी। भारतेन्दु काल की कविता तो कभी रीति तथा भक्ति को देखती थी और कभी सामयिक जीवन की वास्तविकता को, पर द्विवेदी-काल के कवियों ने सामयिक जीवन की वास्तविकता को ही अपना सचेष्ट मान लिया था। कविता में रूखापन तथा इतिवृत्तात्मकता आ गई थी। कविता रस तथा ध्वनि दोनों से ही दूर चली गई थी। रस की निष्पत्ति के उथले प्रयत्न तो भाव, विभाव, अनुभाव तथा सचारी भाव के गिनाने मात्र में हो भी रहे थे, पर व्यंग्यार्थ की ओर से तो पूर्णतया प्रवृत्ति हट गई थी। वास्तव में द्विवेदी-काल में ध्वनि-सिद्धान्त अपने पूर्ण पराभव पर था। ध्वनि की मीमांसा करना तो दूर की बात रही, काव्य में उसके महत्त्व को स्वीकार करने का प्रश्न भी उठना असम्भव था। इतिवृत्त-कथन, व्यञ्जना का पूर्ण विपर्यय है। इसलिए इतिवृत्तात्मक काव्य-रचना के इस काल में व्यावहारिक क्षेत्र में ध्वनि का पूर्ण अभाव ही रहा। यद्यपि भारतेन्दु तथा द्विवेदी युग के काव्य ने व्यावहारिक रूप में ध्वनि-सिद्धान्त का बहिष्कार ही किया पर सैद्धान्तिक क्षेत्र में परम्परागत लक्षण-ग्रन्थों में ध्वनि-वर्णन की परम्परा पूर्ववत् चलती रही। इस युग के ध्वनि-सिद्धान्त का विवेचन करने वाले प्रमुख आधुनिक रीतिकार यह हैं —

आधुनिक रीतिकार

लखिराम

लखिरामजी ने 'रावणेश्वर कल्पतरु' में ध्वनि का सामान्य ढंग से वर्णन किया है। उन्होंने मिहारीदास के समान, व्यञ्जना के लिए वाचक और लक्षक शब्दों को भाजन के समान माना है।

“वाचक लक्षक शब्द में, राजत भाजन रूप

व्यञ्जन नीर सुवेस कहि वरनत मुकवि अनूप”^१

उन्होंने उदाहरणों में आए हुए ध्वनि या गुणीभूत व्यंग्य को तिलक द्वारा ब्रजभाषा में स्पष्ट किया है तथा ध्वनि का वर्णन अन्य आचार्यों की भाँति ध्वनि के भेद, असलक्ष्यक्रम के साथ नहीं किया है वरन् गुणीभूतव्यंग्य के वाद में किया है। इन्होंने भी ध्वनि का वर्णन परम्परागत रूप में काव्य, रस, अलंकार आदि के वर्णन के साथ ही किया है।

जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'

भानुजी ने अपनी 'काव्य-प्रभाकर' पुस्तक में 'काव्य प्रकाश' 'साहित्य कौमुदी' 'साहित्य दर्पण' और 'मन्दारमरन्दचम्पू' आदि के आधार पर ध्वनि के

१ 'रावणेश्वर कल्पतरु' (सन् १८८२) ५-१।

मुख्य ५१ भेदों का एक कोष्ठक द्वारा निरूपण किया है। इन ग्रन्थों के भेदों का पृथक्-पृथक् उल्लेख करके, उन्होंने स्वयं ध्वनि के १८ मुख्य भेद स्वीकार किए हैं। यह १८ भेद मम्मट के 'काव्य प्रकाश' की कारिका "अष्टादशास्यतत्"—४१-५६ के आधार पर माने गए हैं। द्वितीय मयूख में इनके लक्षण उदाहरण भी दिए गए हैं।

वे काव्य-प्रकाश की इस परिभाषा को (अविवक्षितवाच्यो यस्तत्र वाच्य भवेद्ध्वनी) को इस प्रकार कहना उपयुक्त समझते हैं "लक्षणाभूलक अविवक्षित वाच्य और अभिधामूलक विवक्षितवाच्य को ध्वनि कहते हैं।" वे अप्रत्यक्षीकृत तथा विश्वनाथ की परिभाषाओं को मानते हैं, पर इस तथ्य को स्पष्ट करना उचित समझते हैं कि व्यंग्यार्थ में अधिक चमत्कार के होने का क्या तात्पर्य है। अधिक चमत्कार का अर्थ वे छिपी हुई गूढ़ बात मानते हैं, इसलिए उनकी ध्वनि की परिभाषा गूढ़ व्यंग्य ही है।^१

कन्हैया लाल पोद्दार

पोद्दारजी ने 'रस मजरी' में काव्य के सामान्य भ्रगो, रस, गुण, आदि के साथ ध्वनि का भी विवेचन किया है। वे काव्य में ध्वनि और अलंकार को प्रधानता देते हैं। उनका विचार है कि रस, भाव आदि जब ध्वनि द्वारा आते हैं, तभी अपना प्रभाव डालते हैं। उन्होंने ध्वनि को कान्ता के लावण्य के समान ही समझा है। उनके ध्वनि तथा गुणीभूत व्यंग्य के लक्षण 'काव्य प्रकाश' के आधार पर हैं, पर कहीं-कहीं उन्होंने अन्य आचार्यों के मतों को भी उद्धृत किया है। उन्होंने रस का वर्णन स्वतन्त्र न करके, ध्वनि-सिद्धान्त के अन्तर्गत किया है। डा० भगीरथ मिश्र 'हिन्दी काव्य-शास्त्र के इतिहास' में इस कारण इसे 'रसमजरी' की अपेक्षा 'ध्वनि मजरी' कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं।^२ यद्यपि पोद्दारजी ने भी अन्य बहुत से लेखकों के समान 'काव्य प्रकाश' को अपने ग्रन्थ का आधार बनाया है, पर अन्य लेखकों के ग्रन्थों से इनके ग्रन्थ का यह अन्तर है कि इससे यह स्पष्ट पता लगता है कि लेखक ने अन्य आचार्यों के विचारों को स्वयं तोल कर ही मम्मट के विचारों को अपनाया है। वे भी भिखारीदास श्रीपति, कुलपति तथा प्रतापसाहि की भाँति समन्वयवादी मम्मट की ही परम्परा में हैं। उन्होंने भी ध्वनि-सिद्धान्त का स्पष्टीकरण मात्र ही किया है, कोई मौलिक-उद्भावना नहीं। उनके उदाहरण भी संस्कृत के अनुवाद ही हैं, हिन्दी के मौलिक उदाहरण नहीं। फिर भी विस्तार के साथ ध्वनि का वर्णन करके उन्होंने काव्य-शास्त्र के विकास में विशेष योग दिया है। हिन्दी के विशुद्ध ध्वनिवादियों में पोद्दारजी का स्थान विशेष महत्त्वपूर्ण है।

१ देखिए 'काव्य-प्रभाकर' (स० १९६६), 'एकादश मयूख' पृ० ६६५।

२ 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास' (स० २००५), डा० भगीरथ मिश्र, पृ० १९७।

सीताराम शास्त्री

शास्त्रीजी के 'साहित्य-सिद्धान्त' में भी मुख्यतः काव्य-प्रकाश की विवेचन-पद्धति अपनाई गई है। उस ग्रन्थ के तृतीय प्रकरण 'व्यजना स्थापन प्रकरण' में काव्य में व्यजना की प्रधानता प्रतिपादित की गई है। उसमें व्यजना के मत के प्रतिपादन में विरोधी वादों तथा मतों द्वारा उठाई गई शकाओं को मम्मट तथा अन्य सस्कृत ग्रन्थों की विचार-पद्धति पर निर्मूल सिद्ध किया गया है। किन्तु जिन समस्याओं पर विचार किया गया है, उनका पूर्ण समाधान नहीं हो पाया है। यद्यपि यह ग्रन्थ हिन्दी गद्य में लिखा गया है, पर इसमें सस्कृत साहित्य-शास्त्र की समस्याओं पर ही अधिक विचार किया गया है, हिन्दी की नहीं।

बिहारी लाल भट्ट

भट्टजी के 'साहित्य सागर' में भी परम्परागत रूप में संक्षेप में ध्वनि तथा गुणीभूत व्यंग्य का वर्णन, रसों और भावों के वर्णन के साथ हुआ है। इसमें ध्वनि के साथ तात्पर्य-वृत्ति को भी समझाया गया है।

मिश्रबन्धु

मिश्रबन्धुओं ने 'साहित्य पारिजात' के प्रथम भाग में 'काव्य-निर्णय' के आधार पर काव्य के ध्वनि, गुणीभूतव्यंग्य तथा अवर नामक तीन भेद किए हैं। शब्द-शक्ति पर विचार करते समय, उन्होंने ध्वनि का प्रसंग छोड़ दिया है। उन्होंने रसवत् आदि अलंकारों को नहीं माना है तथा उनको असलक्ष्यक्रम-व्यंग्य के अन्तर्गत ही समझ लिया है। उन्होंने व्यावहारिक आलोचना में कहीं रस-सिद्धान्त तथा कहीं ध्वनि-सिद्धान्त को मान्यता दी है। महात्मा सूरदास के काव्य की अन्य विशेषताएँ बताते हुए वे उनकी प्रबध-ध्वनि का निर्देश भी करते हैं।^१ उनकी व्यावहारिक-आलोचना के मानदंडों में ध्वनि का भी विशिष्ट स्थान है, जैसे देव की आलोचना करते हुए वे लिखते हैं, "काकु अत्यंत तिरस्कृत-वाच्य-ध्वनि आदि के अच्छे उदाहरण इनकी रचना में मिलेंगे। इशारों तथा ध्वनि में कहीं आपने बड़े चमत्कारपूर्ण भाव रखे हैं।"^२

पंडित पद्मसिंह शर्मा

शर्माजी के 'बिहारी की सतसई' नामक आलोचनात्मक ग्रन्थ में ध्वनि-चमत्कार को विशेष महत्त्व दिया गया है। उन्होंने बिहारी की व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत बिहारी के काव्य में व्यजना के सौन्दर्य की बार-बार प्रशंसा करके अपना ध्वनि-सम्प्रदाय के अनुकूल होना सिद्ध किया है। जिस प्रकार लाला भगवानदीन

१ "गोस्वामी तुलसीदास की भाँति इन महाराज ने भी अपनी कविता में पुराने आख्यानों और कथाओं का हवाला बहुत स्थानों पर दिया है।" हिन्दी नवरत्न (सं० १९६८) पृ० २४२।

२. देखिए वही, पृ० ३०।

अलंकार की ओर झुके थे तथा पंडित कृष्ण बिहारी मिश्र रस-सिद्धान्त के अनुयायी थे, पंडित पद्मसिंह शर्मा ध्वनि के समर्थक थे। बिहारी के काव्य-सौन्दर्य में ध्वनि, वाकपन, काव्योपन तथा व्यंग्यार्थ दिखा कर उन्होंने ध्वनि के सौन्दर्य पर ही बल दिया है। वे लिखते हैं कि “इस प्रकार के स्थलों में जहाँ बिहारी पर पूर्ववर्ती महा-कवियों की छाया है, ऐसा कोई अवसर नहीं जहाँ इन्होंने बात में बात पैदा न कर दी है।” यह बात में बात पैदा करना भी व्यंग्यार्थ का स्रोतक है। इसी प्रकार के उनके अन्य कथन भी हैं जैसे, “बिहारी ताल का पद यहाँ बड़ा ध्वनिपूर्ण है।”^१ “इनके इस वर्णन में एक निराला वाकपन है, कुछ विशेष वक्रता है, व्यंग्य का प्राबल्य है।”^२ तथा कविता की तरह और भी कुछ चीजें ऐसी हैं, जहाँ वक्रता (वाकपन, बकई) ही कदर और कीमत पाती है। बिहारी ने कहा है—

“गढ़रचना बरूनी अलक चितवनि भौह कमान ।

आप बकई ही व (च) है तरुनि तुरगमि तानि ।”^३

एक-आध स्थल पर शर्मा जी ने सिद्धान्त रूप में भी ध्वनि की उत्कृष्टता का उल्लेख किया है, जैसे मुक्तक में अलौकिकता लाने के लिए भी कवि को अभिधा से बहुत कम और ध्वनि (व्यजना) से अधिक काम लेना पड़ा है। यही उसके चमत्कार का मुख्य हेतु है। इस प्रकार के रस-ध्वनिवादी काव्य के निर्माता ही वास्तव में ‘महाकवि’ पद के अधिकारी हैं।^४ उनका अभिनवगुप्त के मतानुसार यह विचार है कि “जिनमें प्रतीयमान अर्थ से युक्त काव्य निर्माण की शक्ति है, उनका ही काव्य महान् है तथा वे ही ‘महाकवि’ बनने के अधिकारी हैं।”^५ इस प्रकार स्पष्ट रूप में वे रस ध्वनिवादी काव्य को उत्कृष्टता प्रदान करते हैं। मुक्तक काव्य में तो वे, विशेष रूप से, ध्वनि तथा व्यजना द्वारा ही काव्य का चरम उत्कर्ष मानते हैं। पं० पद्म सिंह शर्मा ने सैद्धांतिक रूप में ही नहीं, बरन् व्यावहारिक आलोचना में भी ध्वनि-सिद्धान्त को काव्यालोचन का मानदंड बनाया है। इस रूप में उनका इस सम्प्रदाय को विकसित करने का विशेष श्रेय है। किसी विशेष सिद्धान्त को मानदंड बनाकर काव्य की व्यावहारिक आलोचना करने वाले आलोचकों में इनका विशेष स्थान है।

उपयुक्त विवेचन का सार यह है कि सैद्धांतिक विवेचन के क्षेत्र में आधुनिक रीतिकारों ने ध्वनि का विवेचन मम्मट तथा परिडनराज के आधार पर ही समन्वयात्मक रूप में किया है। उन्होंने इसके परम्परागत-विवेचन को विकास प्रदान नहीं

१. बिहारी सतसई—पद्मसिंह शर्मा (सं० १९७५) पृ० २५।

२. वी० पृ० ६७।

३. वही, पृ० १६०।

४. वही, पृ० २१६।

५. वही, पृ० २१।

६. वही, पृ० २१।

किया है, वरन् उसका परिचयात्मक विवरण मात्र ही दिया है, जो या तो कुलपति, प्रतापसाहि आदि आचार्यों की परम्परा का है, जो ध्वनि को काव्य की आत्मा मानते थे अथवा दास, श्रीपति आदि आचार्यों के समान है, जिन्होंने ध्वनि का रस में समाहार करके, उसका विवरण दिया है। इन रीतिकारों ने किसी भी क्षेत्र में इस सम्प्रदाय के विभिन्न तत्वों का विकास नहीं किया। इनके विवेचन में यत्र तत्र कुछ प्राचीनों के मतों का या तो स्पष्टीकरण हुआ है या उनमें केवल कुछ साधारण सञ्गोष्ण मात्र प्रस्तुत किए गए हैं। ये सञ्गोष्ण विवेचन मौलिक नहीं हैं, वरन् एक आचार्य के मत का वहिष्कार करके, प्रायः दूसरे के मत को मान्यता ही दी गई है, जो तर्क की अपेक्षा रूचि पर अधिक आश्रित है।

यह सैद्धान्तिक विवेचन परम्परागत, साहित्य-शास्त्र के ग्रन्थों की भाँति ही रस, रीति, गुण, अलंकार आदि काव्यांगों के विवेचन के साथ ही साथ होता रहा। इन आधुनिक रीतिकारों के द्वारा अलंकार तथा रस की भाँति ध्वनि पर स्वतन्त्र ग्रन्थों का निर्माण नहीं हुआ, यद्यपि 'रस मजरी' में ध्वनि का वर्णन विस्तार के साथ किया गया है। इनके ध्वनि के विवेचन के अन्तर्गत, ध्वनि के भेदों का निरूपण, मुख्य भेदों का स्थापन, ध्वनि की परिभाषा का विवेचन, स्पष्टीकरण तथा तुलनात्मक अध्ययन, ध्वनि-काव्य की श्रेणियों का वर्णन, इसकी व्यापकता का विवेचन, अन्य सम्प्रदायों से इसका पारस्परिक सम्बन्ध आदि विषय अपनाए गए।

इस युग के कुछ रीतिकारों ने सैद्धान्तिक-विवेचन के अतिरिक्त, ध्वनि को व्यावहारिक आलोचना का भी महत्त्वपूर्ण मानदण्ड बनाया है। यह उनकी महत्त्वपूर्ण विशेषता है। मिश्रबन्धु तथा पं० पद्मसिंह शर्मा ने कवियों के काव्य में ध्वनि की व्याख्या करके, उस काव्य को उच्चकोटि का माना है, जो ध्वनि-पर आधारित होता है। वे रस-ध्वनिवादियों को ही महाकवि-पद का अधिकारी मानते हैं।^१ इन्होंने केवल उसी काव्य को उच्च कोटि का माना है, जिसमें प्रतीयमान अर्थ हो। इन्होंने ध्वनि को काव्य का अनिवार्य अंग तो नहीं माना, पर यह अवश्य माना है कि उसके योग से काव्य उच्च कोटि का हो जाता है।

साधारणतः इन रीतिकारों ने प्रायः 'काव्य-प्रकाश' की ध्वनि की परिभाषा को ही अधिक मान्यता दी है। किन्तु अन्य आचार्यों का भी अनुकरण किया गया है। भानुजी ने अप्पय दीक्षित तथा विठ्ठलनाथ की परिभाषाओं के समान व्यंग्यार्थ के चमत्कार का अर्थ 'छिपी हुई गूढ़ बात' माना है। पोद्दारजी ने ध्वनिकार की भाँति ध्वनि को कान्ता के लावण्य के समान माना है।

इन रीतिकारों में से कुछ ने ध्वनि को काव्य की आत्मा भी माना है। पोद्दारजी ने 'रस मजरी' में रस का वर्णन ध्वनि के अन्तर्गत ही किया है। वे हिन्दी के विगुद्ध ध्वनिवादी आलोचक हैं। इन्होंने ध्वनिकार तथा मम्मट की भाँति ध्वनि, गुणी-

१ देखिए 'विहारी की सतसई', लेखक पद्मसिंह शर्मा, (स० १९७५) पृ० २१।

सूत व्यग्य तथा अवर नामक तीन प्रकार के काव्य भी माने हैं। इस प्रकार इन रीतिकारों का ध्वनि-सिद्धान्त का विवेचन अधिकांश में प्राचीन धारा से ही प्रभावित रहा। पाश्चात्य-साहित्यालोचन के सिद्धान्तों का इस पर विशेष प्रभाव नहीं है।

आधुनिक रीतिकारों के अतिरिक्त, ध्वनि-सिद्धान्त के विवेचन का विस्तार करने में, रामचन्द्र शुक्ल, जयशंकर प्रसाद, सुमित्रानन्दन पन्त आदि विद्वानों ने विशेष योग दिया। उन्होंने ध्वनि सम्बन्धी विभिन्न समस्याओं को नवीन परिस्थिति, मनोविज्ञान, भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र के आधार पर वैज्ञानिक रूप में परखा है। इनके द्वारा हिन्दी साहित्यालोचन में पहली बार ध्वनि के सिद्धान्त पर मौलिक तथा गम्भीर चिन्तन का समावेश हुआ। इनकी आलोचना परम्परागतरूप में लक्षण-ग्रंथों की शैली में नहीं है। उन्होंने निबन्धों, लेखों तथा भूमिकाओं में विभिन्न प्रसंगों के अन्तर्गत अथवा स्वतन्त्ररूप से इस विषय की व्याख्या की है।

आधुनिक आलोचक

पंडित रामचन्द्र शुक्ल

शुक्लजी वास्तव में रसवादी थे, किन्तु अपनी विस्तृत सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत, उन्होंने प्रायः सभी काव्य सम्प्रदायों तथा सिद्धान्तों की समस्याओं पर मौलिक रूप में चिन्तन करके, उनके सम्बन्ध में नवीन विचारों का प्रतिपादन किया है। वे यद्यपि पंडित पद्मसिंह शर्मा के समकालीन थे, पर अपनी आलोचना-प्रणाली की समृद्धि तथा निजी प्रतिभा की विशेषता के कारण, उनसे आगे बढ़े हुए थे। उन्होंने ध्वनि-सिद्धान्त के सम्बन्ध में भी परम्परागत विचारधारा से हट कर नवीन विचार प्रस्तुत किए हैं। इन्दौर वाले भाषण में काव्य के सम्बन्ध में विचार करते हुए, उन्होंने भाषा की व्यञ्जना-शक्ति पर विचार किया है।

वे व्यंग्यार्थ को स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि “अयोग्य और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षणा या व्यञ्जना द्वारा योग्य और बुद्धि-ग्राह्य रूप में परिणत होकर हमारे सामने आता है।” वे वस्तु तथा भाव-व्यञ्जना का भेद बताते हुए कहते हैं कि वस्तु-व्यञ्जना किसी तथ्य या वृत्त की व्यञ्जना करती है और भाव-व्यञ्जना किसी भाव की व्यञ्जना करती है। भाव की व्यञ्जना ही जब रस के सब अवयवों के सहित होती है तब रस-व्यञ्जना कहलाती है। वे वस्तु तथा भाव-व्यञ्जना को भिन्न प्रकार की वृत्तियाँ मानते हैं। उनका विचार है कि “वस्तु-व्यञ्जना किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है, पर भाव-व्यञ्जना जिस रूप में मानी गई है, उस रूप में किसी भाव का संचार करती है तथा उसकी अनुभूति उत्पन्न करती है। बोध या ज्ञान कराना एक बात है और कोई भाव जगाना दूसरी बात। दोनों भिन्न कोटि की क्रियाएँ हैं।” उनका

१ “चिन्तामणि”, रामचन्द्र शुक्ल, (म० २००२) भाग २, पृ० १७६।

२ वही, पृ० १७६।

विचार है कि जब भाव-व्यजना में किसी भाव की अनुभूति होती है, तो वह व्यंग्यार्थ नहीं कहा जा सकता।^१ वे भाव-व्यजना को एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर अर्थात् वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ पर (चाहे उसका पूर्वापरक्रम लक्षित न भी हो) जाना नहीं मानते, क्योंकि रति आदि भावों की अनुभूति प्राप्त करना एक अलग बात है तथा एक अर्थ में दूसरे अर्थ पर जाना दूसरी बात है। इस प्रकार भाव-व्यजना तथा वस्तु-व्यजना पूर्णतया भिन्न कोटि की क्रियाएँ हैं। वे स्पष्ट कहते हैं कि "यदि व्यंग्य कोई अर्थ होगा तो वस्तु या तथ्य ही होगा और इस रूप में होगा कि 'अमुक प्रेम कर रहा है, अमुक क्रोध कर रहा है।'^२ इस प्रकार व्यंग्यार्थ वस्तु-व्यजना के अन्तर्गत है, भाव-व्यजना के नहीं। उसमें तो भाव की अनुभूति अथवा उसका रसात्मक अनुभव ही है। इस प्रकार वे भाव-व्यजना या रस-व्यजना को वस्तु-व्यजना से सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति मानते हैं।

अपने इस विचार की पुष्टि के लिए वे एक और प्रमाण देते हैं। महिम भट्ट ने व्यजना को अनुमान से कोई भिन्न वस्तु नहीं माना था। पर चूँकि रस-व्यजना अनुमान द्वारा नहीं उत्पन्न हो सकती, इसलिए भट्टजी के मत का विरोध हुआ था। पर शुक्लजी का विचार है कि जहाँ तक वस्तु-व्यजना का प्रश्न है, भट्टजी का अनुमान वाता पक्ष ठीक ठहरता है, क्योंकि व्यंग्य-वस्तु या तथ्य तक अनुमान द्वारा ही पहुँचा जा सकता है, किन्तु अनुमान के द्वारा रस की व्यजना नहीं हो सकती। इसलिए शुक्लजी का कथन है कि "अनुमान द्वारा वेधटक इस प्रकार के ज्ञान तक पहुँच कर कि अमुक के मन में प्रेम है या क्रोध है, उन्हें फिर इस बात को आस्वाद पदवी तक पहुँचना पडा है। इस 'आस्वाद-पदवी' तक रत्यादि का ज्ञान किस प्रक्रिया से पहुँचता है, यह सवाल ज्यों का त्यों रह जाता है।"^३ इस प्रकार शुक्लजी का यह निर्णय है कि व्यजना शब्द का प्रयोग या तो वस्तु या तथ्य के सम्बन्ध में नहीं होना चाहिए या भाव या रस के सम्बन्ध में।

इस समस्या के सम्बन्ध में कि भाव-व्यजना तथा वस्तु-व्यजना में से काव्य तत्त्व दोनों में है या एक में, शुक्लजी का विचार है कि यद्यपि आधुनिक अभिव्यजनावादी, भाव-व्यजना तथा वस्तु-व्यजना दोनों में काव्य-तत्त्व मानते हैं और अनूठे ढंग से की हुई वस्तु व्यजना भी काव्य ही समझी जाती है, पर वास्तव में अनूठी से अनूठी उचित काव्य तभी हो सकती है जब कि उसका सम्बन्ध कुछ दूर का सही, हृदय के किसी भाव या वृत्ति से होगा।^४ उनका विचार है कि चाहे किसी उचित में कोई भाव

१ "अतः किसी भाव की अनुभूति को व्यंग्यार्थ कहना बहुत उपयुक्त नहीं जान पड़ता।" वही, पृ० १७६।

२. 'चिन्तामणि' रामचन्द्र शुक्ल, (सं० २००२), भाग २-पृ० १७६।

३ देखिए वही, पृ० १७६-१८०।

४ देखिए वही. पृ० १०६

सीधे-सीधे व्यंग्य न हो, पर उसकी तह में उस उक्ति को प्रेरणा देने वाला कोई भाव अवश्य छिपा होगा। उसका वे यह उदाहरण देते हैं कि मान लीजिए कि अनूठे भग्यन्तर से कथित किसी लक्षणापूर्ण उक्ति में सौन्दर्य का वर्णन है। इस उक्ति में चाहे कोई भाव सीधे-सीधे व्यंग्य न हो, पर उसकी तह में सौन्दर्य को ऐसे अनूठे ढंग से कहने की प्रेरणा करने वाला रति या प्रेम छिपा हुआ है। जिस वस्तु की सुन्दरता के वर्णन में हम प्रवृत्त होंगे, वह हमारे रति भाव का आलम्बन होगा।^१ उनके मत से काव्य वही उक्ति होती है, जिसका सम्बन्ध अन्ततः किसी भाव या वृत्ति से होता है। वे वस्तु-व्यञ्जना को भी काव्य तभी मान सकते हैं, जब उसका सम्बन्ध किसी न किसी प्रकार से किसी भाव से होगा। इस प्रकार वे वास्तव में रस के ही समर्थक हैं। वे आलम्बन मात्र के वर्णन को भी रसात्मक मानते हैं, क्योंकि वह आलम्बन किसी भाव का ही होता है। इस प्रकार रस को ही काव्य की आत्मा मानते हुए भी उन्होंने ध्वनि-सम्बन्धी तथ्य का भी सुन्दर विश्लेषण किया है।

शुक्लजी का दूसरा विवेचन इस समस्या को लेकर चला है कि काव्य में रमणीयता किसमें रहती है, वाच्यार्थ में अथवा लक्ष्यार्थ में अथवा व्यंग्यार्थ में? वे इसका यही उत्तर देते हैं कि रमणीयता वाच्यार्थ में रहती है, चाहे वह योग्य और उपपन्न हो अथवा अयोग्य और अनुपपन्न। इस सम्बन्ध में वे कहते हैं कि 'कोई रसात्मक या चमत्कार-विधायक उक्ति लीजिए। इस उक्ति ही में अर्थात् इसके वाच्यार्थ ही में काव्यत्व या रमणीयता होगी, उसके लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ में नहीं।'^२ इस तथ्य को प्रमाणसहित स्पष्ट करने के लिए, वे एक लक्षणयुक्त वाक्य, "जी कर हाय पतंग भरे क्यो" में वैचित्र्य या चमत्कार, उसके अयोग्य और अनुपपन्न वाक्य या वाच्यार्थ में ही सिद्ध करते हैं, उसके लक्ष्यार्थ "जीकर पतंग क्यो कष्ट भोगे?" में नहीं। इसी प्रकार वे 'साकेत' में उर्मिला की यह रसात्मक उक्ति—

‘आप भवधि बन सकू कहीं तो क्या कुछ देर लगाऊँ ?’

मैं अपने को आप मिटाकर, जाकर उनको लाऊँ ॥’

को लेकर यह स्पष्ट करते हैं कि सारा रस, सारी रमणीयता इसी व्याहत और बुद्धि को अग्राह्य वाच्यार्थ में है, इस योग्य और बुद्धिग्राह्य वाच्यार्थ में नहीं कि "उर्मिला को अत्यन्त आत्सुक्य है।" इस प्रकार वे देव के समान (अभिधा), वाच्यार्थ को ही महत्त्व देते हैं तथा रस इसी में मानते हैं।

यदि वाच्यार्थ में ही रस या चमत्कार है, तो यह प्रश्न उठता है लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ का काव्य में क्या प्रयोजन है तथा वाच्यार्थ के बाधित, व्याहत या अनुपपन्न होने पर, लक्षणा और व्यञ्जना के सहारे, योग्य और बुद्धि-ग्राह्य अर्थ प्राप्त क्यो किया जाता है? उसका उत्तर शुक्लजी यह देते हैं कि "इस प्रयास का अभिप्राय यही है

१ 'चिन्तामणि भाग २' (स० २००२), पृ० १०६।

२ वही, पृ० १८२।

कि काव्य की उक्ति चाहें जिनकी अनिरजित हो, दूरान्तर और उडान वाली हो, उसका वाच्यार्थ चाहें जिनका ही प्रकरणच्युत, व्याहत और अमम्भव हो, उसकी तह में त्रिपा हृषा कुत्र न कुत्र योग्य और बुद्धि-ग्राह्य अर्थ होना ही चाहिए।^१ इस बुद्धिग्राह्य अर्थ को अनिरजित, प्रकरण-च्युत, व्याहत तथा अमम्भव वाच्यार्थ की तह में से निबाल लेना चाहिए। शुक्लजी वाच्यार्थ को काव्य नहीं मानते वरन उसे काव्य को धारण करने वाला सत्य मानने हैं, जिसकी देख रेख में काव्य मनमानी फ्रीडा करता है।^२ उनका विचार है कि काव्य तो अयोग्य, अनुपपन्न, बुद्धि को अग्राह्य उक्ति ही है पर "इस व्यजना करने वाली उक्ति की साधुता और सचाई की परख के लिए उसको वाच्यार्थ को सामने रखने की आवश्यकता है।"^३ इस प्रकार किसी उक्ति के योग्य नया बुद्धि-ग्राह्य अर्थ के द्वारा यह निश्चित होना है कि वह उक्ति काव्यत्व को धारण किए हुए है या नहीं। वही उक्ति काव्यत्व पूर्ण होगी जिसकी परख, योग्य तथा बुद्धिग्राह्य अर्थ के द्वारा हो सकती है। यदि किसी उक्ति का स्वरूप ठीक ठिकाने का नहीं है या वह ऊटपटांग है, तो उसका सम्बन्ध किसी योग्य तथा बुद्धिग्राह्य अर्थ के साथ नहीं हो सक्ता। काव्य उसी अयोग्य, अनुपपन्न, बुद्धि को अग्राह्य उक्ति में होगा, जिसका सम्बन्ध किसी योग्य, उपपन्न या बुद्धिग्राह्य अर्थ से हो। इस प्रकार बुद्धि-ग्राह्य तथा उपपन्न अर्थ काव्य की सत्यता को प्रमाणित करने के अर्थ से है और इस रूप में उसका विशेष प्रयोजन है। वैसे काव्य वाच्यार्थ में ही रहता है पर उस वाच्यार्थ का सम्बन्ध अन्ततः लक्षणा अथवा व्यजना द्वारा प्राप्त, योग्य और उपपन्न अर्थ से होना अनिवार्य है।

पर अर्थ के इस सम्बन्ध को देखने अथवा व्यजना करने वाली उक्ति की साधुता और सचाई की परख के लिए वाच्यार्थ को सामने रखने की आवश्यकता, उन गमी-अंगों और आलोचकों को पडती है, जो उस उक्ति के काव्यत्व को परखने का प्रयत्न करते हैं। वे ही उस सत्य के साथ (योग्य, उपपन्न तथा बुद्धिग्राह्य अर्थ के साथ) किसी उक्ति का सम्बन्ध देख कर, यह निर्णय करते हैं कि उस उक्ति का स्वरूप ठीक ठिकाने का है, या ऊटपटांग है। शुक्लजी अयोग्य वाच्यार्थ में काव्यत्व मानने हैं, पर उनके विचार से ऐसे वाच्यार्थ में योग्य अर्थ होना अवश्य चाहिए, चाहें वह योग्यता गुनी हो या छिपी हो। इसके बिना वाच्यार्थ अत्यन्त अयोग्य और अमम्बद्ध-प्रनाप मात्र होगा। वैसे उनका यह भी विचार है कि "ऐसे असम्बद्ध प्रनाप के भीतर भी कभी-कभी काव्य के प्रयोजन भरकी योग्यता छिपी रहनी है, जैसे शोकान्तर या वियोगविधिस्त के प्रनाप में शोक की विह्वलता या वियोग की व्याकुलता ही योग्यता है।"^४

१ चिन्तामणि भाग २ (म० २००२), पृ० १८२।

२ देखिए वही, पृ० १८३।

३ वही, पृ० १८४।

४ वही, पृ० १८४।

द्विवेदी-युग की इतिवृत्तात्मकता, रूढ़ेपन तथा गद्यमयता की प्रतिक्रिया स्वरूप जब हिन्दी में छायावाद का जन्म हुआ, तो अभिधा-शक्ति का बहिष्कार करके कवि शब्दों के लाक्षणिक प्रयोगों तथा व्यंग्यार्थों की ओर अधिक बढ़ने लगे। आधुनिक खड़ी बोली के प्रायः सभी छायावादी कवियों ने काव्य में व्यावहारिक रूप में वाच्यार्थ को ही काव्य न समझ कर अधिक से अधिक लक्षणा तथा व्यञ्जना का प्रयोग किया है।

जयशंकर प्रसाद

छायावाद के महान् प्रवर्तक जयशंकर प्रसाद ने 'यथार्थवाद और छायावाद' नामक लेखों में छायावाद की उत्पत्ति बताते हुए, उसके मूल में व्यञ्जना को ही आधार माना है। छायावादी युग के सूक्ष्म आभ्यन्तर भावों के व्यवहार में, जब प्रचलित पदयोजना (वाच्यार्थ) असफल हो गई, तब उसके लिए नए वाक्य-विन्यास तथा शब्दों की नवीन भूमिका की आवश्यकता हुई। प्रसादजी के शब्दों में तब हिन्दी काव्य में "शब्द विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।" यह सूक्ष्म अभिव्यक्ति लक्षणा अथवा व्यञ्जना के आधार पर हुई। 'शब्द विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न हुई' का तात्पर्य यही है कि ऐसी लाक्षणिक तथा व्यञ्जनापूर्ण भाषा का प्रयोग हुआ जिसमें मर्म को स्पर्श करने वाली ध्वनि की उत्पत्ति हुई। इतिवृत्तात्मकता की अपेक्षा अर्थ-चमत्कार का महत्त्व बढ़ा और अभिधा से विलक्षण अर्थ (लाक्षणिक अथवा व्यंग्यार्थ) काव्य में मान्य हुए। छाया या विच्छिन्न शब्द वास्तव में प्रतीयमान अर्थ या ध्वनि या व्यञ्जना का ही नाम है। आनन्दवर्धन ने ध्वनि की तुलना कान्ता के शरीर के लावण्य के समान दी है, जिसे ही 'छाया' या 'विच्छिन्न' कहा गया है। इसलिए छायावाद का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ भी एक प्रकार से ध्वनिवाद ही है। जिस काव्य में छाया, ध्वनि, लाक्षणिकता, प्रतीयमान अर्थ को अभिव्यक्ति में स्थान मिले वह छायावाद है। इस प्रकार प्रसादजी द्वारा छायावादी काव्य में ध्वनि-सिद्धान्त को महत्वपूर्ण स्थान मिला तथा सैद्धान्तिक विवेचन में और काव्य-रचना के व्यावहारिक रूप में भी ध्वनि का महत्त्व बढ़ा।

प्रसादजी ने ध्वनिवाद की प्रतिष्ठा में सिद्धान्त रूप में तो कुछ नहीं लिखा पर छायावादी व्याख्या के अन्तर्गत आनन्दवर्धन के प्रतीयमान शब्द की महत्ता को अपनाया है। ध्वनि के सम्बन्ध में प्रसादजी ने लिखा है—“अभिव्यक्ति का यह निराला ढग अपना स्वतन्त्र लावण्य रखता है। उसके लिए प्राचीनो ने कहा है—

मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वमिवान्तरा ।

प्रतिभाति यदगेषु तत्लावण्य महोच्यते ॥

१ 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' प्रसाद, (स० १९६६), पृ० १४३ ।

मोती के भीतर छाया की जैसी तरलता होती है वैसी ही कान्ति की तरलता अङ्ग में लावण्य की कही जाती है।” जिस प्रकार आनन्दवर्द्धन मानते हैं कि अलंकार आदि ने युवन होने पर भी लज्जा ही कुलवधुओं का मुख्य अलंकार है, उसी प्रकार यह व्यंग्यार्थ की छाया ही महाकवियों की वाणी का मुख्य अलंकार है। उसी प्रकार प्रसादजी कहते हैं कि ‘कवि की वाणी में यह प्रतीयमान छाया युवती के लज्जा भूषण की तरह होती है। ध्यान रहे कि यह साधारण अलंकार जो पहन लिया जाता है वह नहीं है, किन्तु यौवन के भीतर रमणी सुलभ श्री की वहिन ही है, बूझट वाली लज्जा नहीं। संस्कृत साहित्य में यह प्रतीयमान छाया अपने लिए अभिव्यक्ति के अनेक नायन उत्पन्न कर चुकी है।” संस्कृत साहित्य में ध्वनि का ऐतिहासिक क्रम विकास सोदाहरण प्रस्तुत करते हुए प्रसादजी कहते हैं कि अलंकारों के भीतर आने पर भी यह अभिव्यक्ति या जिनमें छाया की स्निग्धता तथा तरलता है, उनसे कुछ अधिक है। इस प्रकार वे इन अभिव्यक्तियों का महत्त्व अलंकारों से अधिक मानते हैं। व्यंग्यरूपता को प्राप्त होने वाले अलंकार अत्यन्त काव्य-सौन्दर्य प्राप्त करते हैं (तेजकारा पराछाया यान्ति ध्वन्यगतागता—ध्वन्यालोक २—२)।

प्रसादजी छायावाद का आधार ही व्यंग्यार्थ मानते हैं। उनका कथन है कि “ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया का तिमयी होती है।” इस प्रकार प्रसादजी के मत से आधुनिक छायावादी काव्य का ध्वनिसिद्धान्त ही मूलाधार है। मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करना इसका प्रधान लक्षण है। प्रसादजी का रस का विवेचन व्यंग्यार्थ विवेचन से पृथक् है तथा नाटक को लेकर ही है। ध्वन्य काव्य वे वे पूर्ण रसात्मकता नहीं मानते। इसलिए छायावाद के सम्बन्ध में उन्होंने उसका विवेचन नहीं किया है। श्रव्य-काव्य के अन्तर्गत वे ध्वनि का महत्त्व मानते हैं।

सुमित्रानन्दन पंत

इसी प्रकार सुमित्रानन्दन पंत ने ‘पल्लव’ की भूमिका में अपना कवित्वपूर्ण मधुर स्वर रुढ़िवादी रीतिकालीन-काव्य-भाषा के विरोध में उठाया। उन्होंने यह आवाज उठाई कि भाषा को नवीन भावों के साथ-साथ कदम मिला कर चलना चाहिए। वही भाषा नश्वर तथा काव्योपयोगी है, जो नए युग के नए विचारों तथा भावों के साथ-साथ अपना नवीन रूप धारण कर ले। वे ब्रजभाषा की कोमलता, मधुरता तथा सरसता को सब कुछ नहीं समझते हैं। वे काव्य की ऐसी भाषा चाहते

१. ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ प्रसाद, (सं० १९६६) पृ० १४४।

२ वही, पृ० १४६।

३ वही, पृ० १४६।

है जिसका वक्ष स्थल इतना विशाल हो कि जिसके शब्दों में वात-उत्पात, बन्धि-बाढ, उत्का-भूकम्प, सब कुछ समा सके तथा बाधा जा सके ।^१ काव्य-भाषा की शक्ति अप्रमिमेय होती है । उसमें विश्व का सब प्रकार का ज्ञान, दर्शन, इतिहास, भूगोल, क्रान्ति, सृजन, विनाश, अभिव्यक्त हो सकता है । इस प्रकार वे काव्य-भाषा के अभिधार्थ के प्रति क्षुब्ध थे । उन्होंने शब्दों में गहरे अर्थ की आवश्यकता का अनुभव किया । उन्होंने काव्यभाषा में द्विवेदीकालीन रूखे वाच्यार्थ की अपेक्षा नए कटाक्ष, नए रोमांच, नए स्वप्न, नया हास, नया रुदन, नया हृत्कम्पन, नवीन बसन्त तथा नवीन कोकिलाओं के गान की आवश्यकता समझी ।^२ दूसरे शब्दों में पतंजलि वाच्यार्थ के अतिरिक्त व्यंग्यार्थ आदि के समावेश से ही कविता की भाषा की समृद्धि मानते हैं । शब्दों के गूढ़ अर्थों तथा उनकी व्यञ्जना के महत्त्व को लक्ष्य में रख कर, वे उनका महत्त्व प्रतिपादित करते हैं । वे कहते हैं कि प्रत्येक शब्द एक सकेत मात्र है, इस विश्वव्यापी सगीत की अस्फुट झंकार मात्र हैं.....प्रत्येक शब्द एक-एक कविता है । लक्ष और मलझीप की तरह कविता भी अपने बनाने वाले शब्दों की कविता को खा खाकर बनती है ।^३

काव्य-भाषा में व्यञ्जना के महत्त्व को प्रतिपादित करते हुए पतंजलि लिखते कि “कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है । उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जो बोलते हो, रोव की तरह जिनके रस की मधुर-लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े, जो अपने ही भाव को अपनी ध्वनि में आँखों के सामने चित्रित कर सकें, जो झंकार में चित्र, चित्र में झंकार हो । जिनका भाव सगीत बिद्युत् की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका सौरभ, सूँघते ही साँसों द्वारा अन्दर पैठ कर हृदयाकाश में समा जाए, जिनका रस मदिरा की फेन-राशि की तरह प्याले से बाहर छलक, उसके चारों ओर मोतियों की झालर की तरह झूमने लगे, अपने छत्तों में न समाकर मधु की तरह टपकने लगे, अर्द्धनिशीथ की तारावली की तरह, जिनकी दीपावली अपनी मौन जड़ता के अधकार को भेदकर अपने ही भावों की ज्योति में दमक उठे, जिनका प्रत्येक चरण प्रियगु की डाल की तरह अपने ही सौन्दर्य के स्पर्श से रोमांचित रहे, जापान की द्वीप मालिका की तरह जिनकी छोटी-छोटी पत्तियाँ अपने अन्तस्तल में सुलगी ज्वालामुखी को न दबा सकने के कारण, अनन्त श्वासोच्छ्वासों के भूकम्प में काँपती रहे ।”^४ इस कवित्वपूर्ण उक्ति में, अपनी काव्यात्मक शैली में, पतंजलि ने वाच्यार्थ के अतिरिक्त व्यंग्यार्थ के महत्त्व की ओर सकेत किया है । ‘रोव की तरह जिनके रस की मधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े’ में जो रस की मधुर लालिमा है, यह प्रतीयमान

१ देखिए ‘पल्लव की भूमिका’ प्रथम संस्करण पृ० १३ ।

२ देखिए, वही, पृ० १३ ।

३ देखिए, वही, पृ० २१ ।

४ देखिए, वही, पृ० २४ ।

अर्थ है, जिसके लिए आनन्दवर्द्धन ने मोती के पानी की उममा दी है। 'चित्र में भंकार', 'भंकार में चित्र', 'विद्युत् धारा की तरह प्रवाहित होने वाला भाव-संगीत', 'साँसों द्वारा हृदय में पैठने वाला सौन्दर्य', 'मडिरा की फेन राशि'. 'मोनियों की भालर', 'तारावनों की भावों की ज्योति', 'प्रियंगुलता का सौन्दर्य' 'दीपमानिका के अल्पस्तन के भूजम्भ' आदि सबका प्रयोग काव्यात्मक भाषा में प्रतीयमान अर्थ अथवा गूढ़ व्यंग्यार्थ के लिए किया गया है। जिस भाषा में यह व्यंजना या ध्वनि नहीं है, वह पन्तजी के विचार से छायावादी कव्य की अभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त नहीं है। ऐसी ही व्यंजनापूर्ण भाषा का भावों के साथ स्वरूप होता है।

पतंजलि काव्य में ध्वनि का सर्वोपरि महत्त्व स्वीकार नहीं करते। वे प्रधानतः रसवादी हैं। रस के परिपाक में वे अलंकार, व्यंजना, छन्द तीनों का समवस्थ स्वीकार करने हैं। उन्होंने लिखा है कि "जिस प्रकार संगीत में गान स्वर तथा उन की श्रुति मूर्च्छनाएं केवल राग की अभिव्यक्ति के लिए होनी हैं—उसी प्रकार कविता में भी विशेष अलंकारों, लक्षणा, व्यंजना आदि विशेष शब्द-शक्तियों तथा विशेष छन्दों के सम्मिश्रण और नामजस्य से विशेष भाव की अभिव्यक्ति करने में महारत्ना मिलनी है।"

रस ध्वनि में जिस प्रकार केवल रस ही ध्वनित होता है तथा उसी की अनुभूति प्रमुख होती है और उसके अन्य उपादानों का ज्ञान नहीं रहता, उसी प्रकार पंतजी का विचार है कि "कविता में शब्द तथा अर्थ की अपनी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रहती। वे दोनों भाव की अभिव्यक्ति ने डूब जाते हैं..... किसी के कुशल करों का मायावी स्पर्श उनकी निर्जीवता में जीवन फूंक देता, वे अहिक्या की तरह घापमुक्त हो जग उठते। हम उन्हें पापाण खण्डों का समुदाय न कहें, नाजमहल कहने लगें। वाक्य न कहें काव्य कहने लगते हैं। जिस प्रकार संगीत में भिन्न-भिन्न स्वर राग की लय में ऐसे मिल जाते हैं कि हम उन्हें पृथक् नहीं कर सकते, वही तब कि उनके होने न होने की ओर हमारा ध्यान नहीं जाता हम केवल राग के भिन्नु में डूब जाते हैं, उसी प्रकार कविता में भी शब्दों के भिन्न-भिन्न रूप एक होकर रस की धारा के स्वरूप में बहने लगते, उनकी लंगड़ाहट में गति आ जाती है। हम केवल रस की धारा को ही देख पाते हैं, कणों का हमें अस्तित्व ही नहीं मिलता।"

शब्दों की व्यंजना के सम्बन्ध में एक और मौलिक विचार पंतजी ने प्रस्तुत किया है। उनका विचार है कि 'भिन्न-भिन्न पर्यायवाची शब्द प्रायः संगीत के नेत्र के कारण एक ही पदार्थ से भिन्न-भिन्न स्वरूपों को प्रकट करते हैं जैसे ध्रुव ने क्रोध की वक्रता भ्रुकृति से कटाक्ष की चंचलता, मोहों से स्वाभाविक प्रसन्नता, श्रुति का हृदय में अनुभव होता है। इसी प्रकार, हिलार नहर, तरंग बीच के विभिन्न

१. वही, पृ० २६।

२. वही, पृ० २८।

अर्थों के उदाहरण देकर, उन्होंने यह बताया है कि जिस भाव की व्यञ्जना करनी, हो, उसी के अनुकूल शब्द का प्रयोग विधेय है। यह विवेचन 'पिनाकिन और कपालिन के ध्वन्यार्थ भेद-विवेचन का नवीन संस्करण मात्र दिखाई पड़ता है।'

महादेवी वर्मा

श्रीमती महादेवी वर्मा ने भी प्रसादजी की भाँति छायावादी अभिव्यक्ति में व्यञ्जना का महत्त्व स्वीकार किया है। उनका कथन है कि "इस प्रकार की अभिव्यक्ति में भाव रूप चाहता है, अतः शैली का कुछ संकेतमयी हो जाना सहज सम्भव है, इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ तत्त्व चिन्तन का बहुत विकास हो जाने के कारण जीवन रहस्यों को स्पष्ट करने के लिए संकेतात्मक शैली बहुत पहले बन चुकी थी। अरूप दर्शन से लेकर रूपात्मक 'काव्य कला तक सबने ऐसी शैली का प्रयोग किया है, जो परिचित के माध्यम से अपरिचित और स्थूल के माध्यम से सूक्ष्म तक पहुँचा सके।"^१

इस प्रकार छायावादी कवियों ने छायावाद के मूल में ही ध्वनि का महत्त्व मानकर, इस सिद्धान्त को एक नया रूप तथा महत्त्व प्रदान कर दिया। यह सिद्धान्त केवल सैद्धान्तिक विवेचन में ही सीमित न रह कर काव्य के व्यावहारिक रूप के साथ सम्बद्ध हो गया, प्रगतिवादी कवियों ने इसको व्यावहारिक तथा सैद्धान्तिक दोनों रूपों में ही मान्यता नहीं दी।

उपर्युक्त विवेचन का यह निष्कर्ष है कि आलोच्य-काल में सबसे अधिक विवेचन अलंकार तथा रस सम्प्रदाय का होने के कारण अन्य सम्प्रदायों की भाँति ध्वनि-सम्प्रदाय का सैद्धान्तिक विवेचन भी अपेक्षाकृत कम ही हुआ, किन्तु जिस प्रकार आलोच्य काल से पूर्व व्यावहारिक काव्य के क्षेत्र में ध्वनि अथवा व्यंग्यार्थ का महत्त्व अधिकाधिक बढ़ता गया था, उसी प्रकार इस काल में भी ध्वनि का व्यावहारिक काव्य-रचना के क्षेत्र में, रस के समान ही अधिक महत्त्व माना गया। द्विवेदीकालीन तथा प्रगतिवादी काव्य को छोड़ कर ध्वनि की सत्ता छायावादी तथा प्रयोगवादी काव्य के अन्तर्गत विशिष्ट रूप में स्वीकार की गई। प्रसादजी ने स्पष्ट शब्दों में छायावादी काव्य के मूल में ध्वनि अथवा व्यंग्यार्थ की विशिष्ट सत्ता को मान्यता दी। काव्य में कल्पना के अधिकाधिक महत्त्व के मानने के कारण ध्वनि की महत्ता का क्षेत्र और भी बढ़ना स्वाभाविक हो गया। द्विवेदीकालीन इतिवृत्तात्मक तथा अभिवात्मक काव्य की प्रतिक्रिया स्वरूप, जो ध्वनि का महत्त्व स्थापित हुआ, वह उत्तर-द्विवेदीकाल में विशेष रूप से समृद्ध हुआ।

आधुनिक आलोचकों ने ध्वनि को काव्य की आत्मा के रूप में तो स्वीकार नहीं किया, किन्तु नवीन स्वच्छन्दतावादी, छायावादी, रहस्यवादी तथा प्रयोगवादी

१ देखिए, 'हिन्दी ध्वन्यालोक' स० डॉ० नगेन्द्र, (सन् १९५२) पृ० ३८।

२ 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य', (प्रथम संस्करण), पृ० ६२।

काव्य के व्यावहारिक क्षेत्र में तथा सैद्धान्तिक आलोचना के क्षेत्र में उसका अधिकाधिक मूल्य माना गया। इन आलोचकों ने व्यञ्जना का नए दृष्टिकोण से विवेचन किया है। इस विवेचन में भारतीय साहित्य-शास्त्र के अतिरिक्त पाश्चात्य साहित्यालोचन के आदर्शों का भी विशेष आधार लिया गया। ध्वनि सम्बन्धी विभिन्न समस्याओं को मनोविज्ञान के आधार पर नहीं, तर्कपूर्ण तथा वैज्ञानिक शैली में सुगमता के प्रयत्न भी किए गए।

इन आलोचकों ने ध्वनिकार के मतों में भी सशोधन प्रस्तुत किए तथा ध्वनि सम्बन्धी तथ्यों को नवीन दृष्टिकोण से देखा। शुक्लजी ने व्यंग्यार्थ की परिभाषा ध्वनिकार की भांति यह नहीं दी है कि जो ध्वनित या व्यंग्य किया जाय वही ध्वनि है ('व्यन्ते इति ध्वनि') वरन् इसके विपरीत यह कहा है कि व्यंग्यार्थ वह है जो व्यञ्जना या लक्षणा द्वारा योग्य तथा बुद्धि-ग्राह्य होकर हमारे सामने आता है। शुक्लजी ने भाव-व्यञ्जना, रस-व्यञ्जना तथा वस्तु-व्यञ्जना के भेद को स्पष्ट किया है। उनका विचार है कि वस्तु-व्यञ्जना किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है तथा भाव-व्यञ्जना किसी भाव की व्यञ्जना करती है। यही भाव-व्यञ्जना रस के मन्त्र अवयवों के साथ रस-व्यञ्जना हो जाती है। वे भाव-व्यञ्जना को व्यंग्यार्थ नहीं मानते। भाव-व्यञ्जना एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर जाना नहीं है, वह भावों की अनुभूति मात्र है। उनके विचार से व्यंग्य अर्थ केवल वस्तु या तथ्य ही होता है, भाव-व्यञ्जना नहीं। उनका मत है कि अनुमान के द्वारा व्यंग्य अर्थ तक तो पहुँचा जा सकता है, किन्तु भाव-व्यञ्जना तक नहीं। भाव-व्यञ्जना तक व्यञ्जना शक्ति के द्वारा ही पहुँचा जाता है। वे मानते हैं कि व्यञ्जना-शब्द का प्रयोग या तो वस्तु के सम्बन्ध में होगा या भाव या रस के सम्बन्ध में, दोनों के नहीं।

शुक्लजी वस्तु-व्यञ्जना को तभी काव्य मानते हैं, जब उसका सम्बन्ध किसी न किसी प्रकार के भाव से होता है। इस प्रकार वे वस्तु-व्यञ्जना, भाव-व्यञ्जना तथा आलम्बन में काव्यत्व मानते हैं, किन्तु केवल उसी दशा में जब इनका सम्बन्ध भाव या रस से हो। वे वाच्यार्थ में ही रस या रमणीयता मानते हैं, व्यंग्यार्थ में नहीं। वे वाच्यार्थ को काव्य नहीं मानते वरन् उसे काव्य को धारण करने वाला सत्य समझते हैं। उनका विचार है कि काव्य तो अयोग्य, अनुपपन्न तथा बुद्धि के लिए अग्राह्य, उक्ति ही है पर उसकी सचाई की परख के लिए वाच्यार्थ को सामने रखने की आवश्यकता है। उनका विचार है कि काव्यत्व अयोग्य वाच्यार्थ में ही है किन्तु उसमें योग्य अर्थ होने की आवश्यकता अवश्य होती है।

प्रसादजी ने छायावादी-काव्य के मूल में ध्वनि-सिद्धान्त को मान्यता दी है। उन्होंने छाया या विच्छिन्नता को प्रतीयमान अर्थ या ध्वनि का पर्याय बनाकर छायावाद को एक प्रकार से ध्वनिवाद के बहुत निकट ला दिया है। इस प्रकार उनके मत में छायावाद की अभिव्यक्ति का प्रधान-प्रग, छाया, ध्वनि, लाक्षणिकता, प्रतीयमान अर्थ ही है। उन्होंने ध्वनि का अर्थ आनन्दवर्द्धन की ही भांति प्रतीयमान अर्थ माना

है तथा उसी रूप में उसको काव्य में महत्त्व भी दिया है। उन्होंने छायावादी-काव्य में रस का वर्णन न करके ध्वनि का ही वर्णन किया है। एक युग विशेष के काव्य के मूल में ध्वनि को स्थान देकर प्रसादजी ने 'ध्वनि' को काव्य का महत्त्वपूर्ण अंग माना है। किन्तु उनके विचार से ध्वनि, उसकी अभिव्यक्ति का स्वरूप ही है, आत्मा नहीं है। वे उसे वस्तु का महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं देते। उन्होंने व्यजना को अलंकारों से अधिक महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है। उनका विचार है कि अलंकार भी व्यंग्यरूपता से युक्त होकर विशेष काव्य-सान्दर्भ्य को प्राप्त होते हैं।

पन्तजी ने भी आधुनिक काव्य की भाषा में ध्वनि अथवा व्यजना के महत्त्व को विशेष रूप में स्वीकार किया है, किन्तु, इनके विचार से भी व्यजना नवीन युग के काव्य के लिए एक शैली अथवा अभिव्यक्ति का साधन मात्र है, आत्मा नहीं। उसका स्थान उन्होंने अलंकार, छन्द तथा शब्द की अन्य शक्तियों के समान ही माना है। वे काव्य में केवल रस की महत्ता स्वीकार करते हैं तथा इन्हें केवल भावों की अभिव्यक्ति तथा रस का सहायक मानते हैं।^१ उनका विचार है कि रस की दशा में इनका ज्ञान भी नहीं रहता, केवल रस की अनुभूति ही होती रहती है।^२ इस प्रकार पन्तजी ने व्यजना को रस की सहायक माना है, किन्तु उनका विचार है कि काव्य में उसका महत्त्वपूर्ण स्थान होने के कारण, वह रस का विशेष सहायिका है। महादेवीजी भी प्रसादजी की भाँति ही छायावाद में व्यजनायुक्त भाषा-शैली का प्रमुख महत्त्व मानती हैं। प्रयोगवादी कवियों ने भी काव्य में प्रेषणीयता तथा रसानुभूति के लिए व्यजना का अधिकाधिक प्रयोग विधेय माना है। किन्तु प्रगतिवादी कवियों ने व्यजना को काव्य में विशेष महत्त्व नहीं दिया है।

अनुमिति-सम्प्रदाय

रस की अभिव्यक्ति दो प्रकार से सिद्ध की जाती है (१) ध्वनि (व्यजना) के द्वारा जैसा आनन्दवचन आदि ने किया है तथा दूसरे अनुमिति (अनुमान) के द्वारा जैसा महिम भट्ट ने किया है। यहाँ अनुमिति उन सब सिद्धान्तों का उपलक्षण मात्र है, जो ध्वनि (व्यजना) का विरोध करके अन्य प्रकार से रस की अभिव्यक्ति को मानते हैं। अनुमिति का अन्तर्गत भट्टनायक का भोगवाद आता है। सबसे पहले भट्टनायक ने व्यजना का निषेध करके शब्द को दो शक्तियाँ मानी हैं, भावकत्व तथा भोजकत्व। भावकत्व के द्वारा चारु अर्थ का भावन तथा भोजकत्व के द्वारा रस का आस्वाद माना है। इसका विरोध अभिनवगुप्त ने अभिव्यक्तिवाद के द्वारा किया तथा भावकत्व और भोजकत्व की कल्पना को ही निराधार माना। यह दोनों

१. देखिए, पल्लव' की भूमिका (प्रथम संस्करण) पृ० २६।

२. वही, पृ० २६।

३. वही, पृ० २८।

शक्तियाँ, अर्थ बोध कराकर कल्पना को जाग्रत कराने की (भावकत्व) तथा वासना रूप से स्थित स्थायी मनोविकारों को उद्बुद्ध करके आनन्दमग्न कराने वाली (भोजकत्व) व्यंजना के अन्तर्गत ही सिद्ध कीं। इसके अतिरिक्त व्याकरण, भीमांसा मनोविज्ञान तथा भाषा-शास्त्र से भी इसकी पुष्टि का आधार नहीं मिला।

व्यंजना विरोधी दूसरा मत स्वयं महिमभट्ट का अनुमितिवाद है, उनका विचार है कि अभिधा ही शब्द की एकमात्र शक्ति है। जिसे व्यंग्य कहा जाता है, वह अनुमेय मात्र है। वे व्यंजना को पूर्वसिद्ध अनुमान के अतिरिक्त और कुछ नहीं मानते। उन्होंने वाच्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ में व्यंजक-व्यंग्य सम्बन्ध न मान कर लिंग-लिंगी सम्बन्ध माना है। मम्मट ने उनका विरोध करके यह सिद्ध कर दिया है कि वाच्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ में सर्वत्र लिंग-लिंगी सम्बन्ध अनिवार्य नहीं होता। लिंग-लिंगी सम्बन्ध के अन्तर्गत लिंग (साधन या हेतु) का निश्चयात्मक होना अनिवार्य है तभी लिंगी (अनुमेय-वस्तु) का अनुमान हो सकता है अन्यथा नहीं। महिमभट्ट व्यंजना के सारे प्रपञ्च अनुमान के द्वारा सिद्ध करते हैं। उन्होंने 'व्यक्ति विवेक' ग्रन्थ में अनुमान के द्वारा रस का प्रकटीकरण माना है। पर ध्वनि प्रसंग में वाच्यार्थ सदा निश्चयात्मक हेतु नहीं हो सकता, इसलिए उसके द्वारा अनुमेय-वस्तु (व्यंग्यार्थ रूप चमत्कार) का अनुमान नहीं हो सकता। मनोविज्ञान की दृष्टि से भी महिम भट्ट का सिद्धान्त ठोस नहीं बैठता, क्योंकि अनुमान में रस की सिद्धि तर्क के सहारे होती है तथा ध्वनि में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ की प्रतीति बुद्धि के सहारे न होकर सहृदयता (कल्पना, भावुकता) के सहारे होती है।

तीसरा विरोध भाक्त (लक्षणा) वादियों का है, जो वाच्यार्थ के अतिरिक्त किसी भी अन्य अर्थ को लक्ष्यार्थ के अन्तर्गत ही ले लेते हैं तथा व्यंजना को लक्षणा से पृथक् नहीं मानते। इसका खण्डन स्वयं ध्वनिकार ने तीन आधारों पर किया है। पहला यह कि वाच्यार्थ का व्यंग्यार्थ से तो नियत सम्बन्ध अनिवार्य नहीं है, पर लक्ष्यार्थ का वाच्यार्थ से निश्चित सम्बन्ध होता है। लक्ष्यार्थ एक ही होता है तथा वह सर्वथा वाच्यार्थ से सम्बद्ध होता है तथा व्यंग्यार्थ अनेक हो सकते हैं तथा उनका वाच्यार्थ से नियत सम्बन्ध, अनियत सम्बन्ध तथा सम्बन्ध सम्बन्ध होता है। दूसरे प्रयोजनवती लक्षणा में लक्षणा का प्रयोग, जिस प्रयोजन से होता है, वह सर्वत्र व्यंग्य रहता है। इस प्रकार व्यंजना का विशेष अस्तित्व है। तीसरे रसादि सीधे वाच्यार्थ से व्यंग्य होते हैं, लक्ष्यार्थ के माध्यम से उनकी प्रतीति नहीं होती है। इसलिए व्यंजना का अस्तित्व अवश्य है, वह लक्षणा में समाहित नहीं है।

ध्वनि के चौथे विरोधी वक्रोक्तिवादी कुन्तक तथा पांचवें प्रतिहारेन्दुराज हैं। कुन्तक ने ध्वनि को वक्रोक्ति में तथा प्रतिहारेन्दुराज ने उसे अलंकारों से पृथक् मानना अनावश्यक समझा है।

आलोच्यकाल में अनुमिति-सम्प्रदाय का विकास

वास्तव में ध्वनिकार ने स्वयं ही ध्वनि-विरोधी मतों का खण्डन कर दिया था। आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी में इन विरोधी मतों का परिचयात्मक विवरण मात्र दिया जाता रहा था। यही क्रम इस काल के आधुनिक रीतिकारों तथा आलोचकों का भी रहा। इस काल में अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध', कन्हैयालाल पोद्दार, गुलाबराय, श्यामसुन्दर दास आदि आलोचकों ने उत्पत्तिवाद, भुक्तिवाद, अनुमितिवाद तथा अभिव्यक्तिवाद का परम्परागत परिचयात्मक विवरण मात्र दिया है। इन्होंने इनमें किसी नवीनता का समावेश नहीं किया है। 'हरिऔध' जी ने अभिनवगुप्त के अभिव्यक्तिवाद को ही प्रधानता दी है। वे इसका समर्थन मम्मट, विश्वनाथ तथा पंडितराज जगन्नाथ की ही भांति करते हैं। इसी प्रकार कन्हैयालाल पोद्दार ने भी व्यजना-वृत्ति के द्वारा रस का आस्वाद होना मान कर अभिनवगुप्त तथा मम्मट के मत को ही मान्यता दी है। गुलाबराय भी व्यजना को मान्यता देते हैं। वे इसकी विलक्षणता के कारण इसे रसनावृत्ति कहते हैं तथा साधारण-शक्ति के अतिरिक्त इसे रसास्वाद की एक विशेष शक्ति मानते हैं।^१ इसी प्रकार श्यामसुन्दर दास ने भी उत्पत्तिवाद, अनुमितिवाद, भुक्तिवाद तथा अभिव्यक्तिवाद का परिचयात्मक विवरण दिया है। यही क्रम आलोच्यकाल के पश्चात् गुलाबराय, बलदेव उपाध्याय आदि आलोचकों ने बनाए रखा। इनमें एक नवीन चिन्तन का समावेश पंडित नन्ददुलारे वाजपेयी ने किया है।^२

उपर्युक्त आलोचकों के अतिरिक्त शुक्लजी तथा लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु' ने इस सम्बन्ध में नवीन विचार प्रस्तुत किए हैं। इनमें भी ध्वनि का विशेष विरोध नहीं है, केवल नया दृष्टिकोण दिखलाई पड़ता है। शुक्लजी व्यक्त वाक्य को काव्य मानते हैं, व्यंग्य भाव या वस्तु को नहीं।^३ उनका यह मत न रसवादियों से मिलता है, जो रस को व्यंग्य मानते हैं, न ध्वनिवादियों से जो काव्य-वस्तु को व्यंग्य कहते हैं। वे भाव-व्यजना या रस-व्यजना को वस्तु-व्यजना से सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति मानते हैं।^४ वे महिम भट्ट की भांति यह तो मानते हैं कि वस्तु-व्यजना में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचाने की क्रिया अनुमान द्वारा ही होती है, किन्तु उनका विचार है कि भाव-व्यजना में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने का क्रम इतना तीव्र है कि उसका पता ही नहीं चलता, इसलिए वे मानते हैं कि अनुमान की प्रक्रिया के द्वारा

१ देखिए, 'नवरस-गुलाबराय' सन् १९३४, पृ० २३।

२ देखिए 'रस निष्पत्ति' : 'एक नई व्याख्या' नामक निबन्ध 'नया साहित्य' नए प्रश्न' में ले० नन्ददुलारे वाजपेयी, सन् १९५५ ई०, प्रकाशक, विद्या मन्दिर, ब्रह्मनाल, बनारस।

३ देखिए, 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (स० २००२) पृ० १०५।

४ देखिए वही, पृ० १७९।

वाच्यार्थ से व्यंग्य भाव तक पहुँचा तो जा सकता है, पर उम भाव को आस्वाद पदवी तक नहीं पहुँचाया जा सकता। इसलिए वस्तु-व्यजना की भाँति, भाव-व्यजना अनुमान पर आश्रित नहीं है। वे मानते हैं कि वस्तु-व्यजना और भाव व्यजना में से एक ही के साथ व्यजना शब्द का प्रयोग हो सकता है।'

इसी प्रकार अभिनवगुप्त के सिद्धान्त का कुछ सशोधन लक्ष्मीनारायण सुधाशु' ने मनोविज्ञान के आधार पर किया है। उनका विचार है कि काव्य का रसास्वादन मन के अतिरिक्त-ओज के आधार पर होता है। पाठक यह सम्झता है कि यह आनन्द उसे काव्य के द्वारा प्राप्त हो रहा है, पर वास्तव में मन के बचे हुए ओज से ही उसे काव्य का आनन्द आता है। वे मानते हैं कि काव्य पाठक के हृदय में नया भाव नहीं भरता, बरन् केवल उसके ही अनुभूत भाव को जाग्रत कर देता है। उनका विचार है कि यदि किसी वर्णन के अनुकूल भुव की वासना का संस्कार पाठक या श्रोता के हृदय पर नहीं हो, तो काव्य के ऐम वर्णन से उसका मनोज्ञन नहीं हो सकता।' इनका यह विचार अभिनवगुप्त से भिन्न नहीं है। अन्तर केवल यही है कि अभिनवगुप्त सब प्रकार के भावों को वामना रूप में हृदय में सुप्त मानते हैं तथा 'सुधाशु' जी का विचार है कि कुछ भावों का संस्कार पाठक के हृदय में न भी हो सकता है। उन्होंने इसका कोई तर्क प्रस्तुत नहीं किया है कि कुछ भाव वासना रूप में हृदय में क्यों स्थित नहीं होते। वास्तव में प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व, और उसकी मानसिक स्थिति तथा बुद्धि के भिन्न होने के कारण, उसके संस्कार भी भिन्न होते हैं। वे ओज का सम्बन्ध कविकौशल (लक्षणा, व्यंजना, प्रतीक-विधान) से भी मानते हैं।

इस प्रकार इस काल में व्यजना के द्वारा रसास्वाद होने के मत में किञ्चित् मात्र सशोधन ही प्रस्तुत हुए हैं। अन्यथा ध्वनि विरोधी मतों का पश्चिमात्मक विवरण मात्र ही दिया गया है।

औचित्य-सम्प्रदाय

भारत के नाट्यशास्त्र में औचित्य शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है किन्तु औचित्य के सभी तत्व उन्हीं से विकसित हुए हैं।' भारत ने नाट्य-साहित्य में जिस

१ देखिए 'चिन्तामणि' दूसरा भाग (स २०००) पृ० १७६।

२ 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त', सन् १९४२, पृ० १७०।

३. "वी कैन दस मी हाऊ दिस डोक्ट्रिन आव एप्रोप्रिएटनेस, प्रोप्राइटी एण्ड अडोप-
टेशन आल काम्प्रीहेन्डेड इन दी वन वर्ड 'औचित्य' इज डाइरेक्टली डिगाइवबिल
फ्रोम भरत"-सम कनसेट्स आव अलकार-शास्त्र-वी० राघवन, (सन् १९४२),

औचित्य में उल्लेख किया है, भामह ने उसे काव्य के लिए स्वीकार किया है। दण्डी ने भी दोषों के सम्बन्ध में यही कहा है कि अवस्था विशेष के परिवर्तन से दोष भी गुण में परिवर्तित हो जाते हैं। यशोवर्मा ने व्यावहारिक रूप में सबसे पहले औचित्य शब्द का प्रयोग किया है। उनका विचार है कि नाटक के गुणों में सब से पहली बात वचनौचित्य होना चाहिए। भामह और दण्डी, आनन्द और अभिनवगुप्त इन दोनों के बीच की श्रृंखला रुद्ध में पाई जाती है।^१ वे काव्य में औचित्य को व्यापक रूप से मानते हैं।

आनन्दवर्धन से पूर्व आचार्यों ने औचित्य का विवेचन गुण और अलंकार के सम्बन्ध में किया था। आनन्दवर्धन पहले आचार्य हैं, जिन्होंने रस के साथ औचित्य का सम्बन्ध स्थापित किया है। उन्होंने अलंकारौचित्य, गुणौचित्य, सगठनौचित्य, प्रबन्ध ध्वनि, वृत्तौचित्य, रसौचित्य आदि औचित्य के विभिन्न प्रकारों का विवेचन किया है। उन्होंने औचित्य को रस का रहस्य माना है। यही विचार अभिनवगुप्त का भी है। रस और ध्वनि के साथ औचित्य के सम्बन्ध को स्थिर करने के कारण औचित्य के विकास में इनका विशेष स्थान है।^२

क्षेमेन्द्र औचित्य सिद्धान्त के उद्भावक नहीं हैं, क्योंकि यह मत बहुत पहले से विकसित हो रहा था। क्षेमेन्द्र ने पूर्ववर्ती आचार्यों के सिद्धान्तों को ही विकसित करके व्यवस्थित रूप में, औचित्य का सम्बन्ध काव्य के सभी रूपों से स्थापित किया है। उन्होंने अभिनव के समान ध्वनि को रस के समान महत्त्व नहीं दिया है। उन्होंने रस को काव्य की आत्मा माना है तथा औचित्य को रस का जीवित।^३ औचित्य के अनेक भेद हैं, किन्तु क्षेमेन्द्र ने इसके २७ प्रकारों का उल्लेख किया है जैसे पद, वाक्य, प्रबन्ध, प्रबन्धार्थ, गुण, अलंकार, रस, क्रिया, कारक, लिंग, वचन, विशेषण, आसर्ग, निपात, काल, देश, कुल, व्रत, तत्त्व, सत्त्व, अभिप्राय, स्वभाव, सार-संग्रह, प्रतिभा, अवस्था, विचार, नाम तथा आशीर्वाद। कुन्तक ने वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा माना है और वक्रोक्ति के सिद्धान्त को उसका पूरक। उन्होंने दो अन्य प्रकारों के औचित्य की कल्पना की है। वास्तव में आनन्दवर्धन की ध्वनि, अभिनवगुप्त का वैचित्र्य, कुन्तक की वक्रता, क्षेमेन्द्र का औचित्य एक ही अर्थ के सूचक हैं। महिम भट्ट ने भी रस, भाव तथा प्रकृति के औचित्य को स्वीकार किया है।

आलोच्य काल में औचित्य सम्प्रदाय का विकास

औचित्य को सम्प्रदाय विशेष के रूप में हिन्दी काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत स्थान नहीं मिला है। यद्यपि क्षेमेन्द्र की भाँति व्यवस्थित रूप में इसका स्थान

१ देखिए 'भारतीय साहित्य शास्त्र' बलदेव उपाध्याय, सम्बत् २००५, पृ० ५३।

२ 'उचित शब्देन रस विषयौचित्य भवतीति दर्शयन् रसध्वने जीवितत्व सूचयति' लौचन पृ० १३।

३ देखिए 'औचित्य विचार चर्चा' श्लोक ३, ५।

हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत नहीं बना, फिर भी जैसे संस्कृत साहित्य में इसका विस्तार समस्त साहित्य तक व्याप्त था, हिन्दी में भी प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप से इसका महत्त्व नदैव माना गया है। हिन्दी में इसके सैद्धान्तिक विवेचन का विकास तो नहीं हुआ है, किन्तु व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत प्रमुख मानदण्डों के रूप में, इसका आधार लिया गया है। रीतिकालीन आचार्यों ने, गुणौचित्य, रसौचित्य, अलंकारौचित्य, गन्धौचित्य, अर्थौचित्य, काव्यौचित्य आदि का विवेचन किया है। उन्होंने दोष के वर्णन में अनौचित्य का वर्णन किया है। इस काल में औचित्य का वर्णन पृथक् विषय के रूप में नहीं हुआ है, किन्तु काव्यांगों के विवेचन के द्वारा इसका निर्देश किया गया है।

आलोच्य-काल में रीतिकाल की भाँति औचित्य का सैद्धान्तिक विवेचन नहीं हुआ है। आधुनिक रीतिकारों ने इसके विभिन्न प्रकारों का परिचयात्मक विवरण मात्र दिया है, किन्तु व्यावहारिक-आलोचना के क्षेत्र में भारतेन्दु के समय से ही औचित्य का आधार प्रमुख रूप में लिया जाने लगा। रीतिकाल में ऐसे सम्प्रदायों का विवेचन अधिकांश में हुआ था, जिनका सम्बन्ध चमत्कार से था। औचित्य के विवेचन के अभाव का यह कारण था कि रस, अलंकार, रीति, गुण, प्रबन्ध, वृत्त आदि औचित्य के प्रमुख विचारों का विवेचन इन सम्प्रदायों के साथ में होता रहा था। इसलिए औचित्य के अन्तर्गत इसकी आवश्यकता नहीं रही थी। आलोच्य काल में भी यही प्रवृत्ति चलती रही, किन्तु व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में भारतेन्दु तथा द्विवेदी युग में औचित्य के सभी प्रकारों का आधार लिया गया। 'प्रेमघन' ने 'वग विजेता' नामक उपन्यास के विवेचन में प्रबन्धौचित्य का आधार लिया है।^१ इसी प्रकार वे 'आनन्द कादम्बिनी' में अलंकारौचित्य तथा रसौचित्य का भी आधार लेते हैं। बाल कृष्ण भट्ट ने भी औचित्य के प्रमुख रूपों का आधार लिया है। द्विवेदी जी के दोष-विवेचन का प्रमुख आधार यही है। 'विक्रमांक देव चरित्र चर्चा' की आलोचना उन्होंने प्रबन्धौचित्य के आधार पर की है।^२ अपने युग की प्रवृत्ति के अनुसार मिथवन्धुओं ने भी विभिन्न प्रकार के औचित्यों को अपनी व्यावहारिक आलोचना का आधार बनाया है। उन्होंने भी अन्य प्रकारों की अपेक्षा प्रबन्धौचित्य का विशेष प्रयोग किया है। यह नैतिकवाद का युग होने के कारण औचित्य के लिए विवेक रूप से अनुकूल था, इसलिए प्रायः सभी आलोचकों ने औचित्य का भाव तथा कला पक्ष दोनों में आधार ग्रहण किया है। द्विवेदी काल के पश्चात् रस भाषा, अलंकार आदि का स्वतन्त्र सूक्ष्मातिसूक्ष्म विश्लेषण तथा प्रयोग सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक, दोनों प्रकार की आलोचनाओं के क्षेत्र में होता रहा। साहित्य के सभी रूपों की आलोचना में तथा साहित्य की विभिन्न विधाओं के प्रायः सभी तत्वों

१ देखिए, 'आनन्द-कादम्बिनी' आवरण स० १९४२।

२ देखिए 'विक्रमांक देवचरित चर्चा', पृष्ठ ६५।

के विवेचन में औचित्य का विशेष ध्यान रखा गया है, किन्तु सम्प्रदाय के रूप में इसका विकास आधुनिक आलोचकों के द्वारा नहीं हुआ है। सुमित्रानन्दन पन्त ने काव्य-भाषा के विवेचन के अन्तर्गत शब्दौचित्य, लिंगौचित्य आदि का विशेष विवेचन किया है। भाव-पक्ष में रसौचित्य को प्रमुखता मिली है, किन्तु कला पक्ष में इसका विस्तार, वर्ण से लेकर प्रबन्ध तक फैला है। पाश्चात्य-साहित्यालोचन के काव्य-गुणों के प्रभाव से भी इसे विशेष विकास तथा समृद्धि प्राप्त हुई है। इसका विवेचन अन्य सम्प्रदायों के द्वारा होने के कारण, इसका पृथक् रूप में व्यवस्थित विवेचन हिन्दी में नहीं हुआ, यद्यपि इसका विस्तार सम्पूर्ण साहित्य के विवेचन तक फैला है।

साहित्य तथा साहित्य के विभिन्न रूपों की आलोचना का विकास

साहित्य

संस्कृत साहित्य में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास

संस्कृत साहित्य में साहित्य के स्वरूप के विकास में आचार्य भामह का नाम विशेष महत्व का है। उन्होंने 'शब्दाथौ सहितौ काव्यम्' कह कर शब्द और अर्थ के मिलन को काव्य माना है। इस परिभाषा में प्रयुक्त 'सहित' शब्द से भाव-वाचक व्यञ्ज प्रत्यय के मिलने से साहित्य शब्द बनता है, जिसका अर्थ सम्मिलन होता है। इसी मिलन के भाव को साहित्य कहते हैं। इस प्रकार भामह के काव्य की परिभाषा में साहित्य की भी परिभाषा निहित है। साहित्य के अन्तर्गत काव्य के शब्द और अर्थ अथवा भाषा और भाव के मिलन का भाव अन्तर्हित है। काव्य में भी भाषा और भाव अथवा शब्द और अर्थ के सहित का भाव रहता है। अतएव काव्य और साहित्य एक ही अर्थ के द्योतक हैं। भामह के अनन्तर, वामन^१, रुद्रट^२, वाग्भट्ट^३, हेमचन्द्र^४, विद्यानाथ^५, मम्मट^६ आदि बहुत से आचार्यों ने काव्य को इसी प्रकार शब्द और अर्थ का सम्मिलित रूप माना है। भर्तृहरि ने भी "संगीत साहित्य कला विहीनः साक्षात्पशुः पुच्छं विषाणं हीनः" कहकर साहित्य को काव्य के अर्थ में ही प्रयुक्त किया है। 'शब्द कल्पद्रुम' ने भी उसे 'मनुष्य कृत श्लोकमय ग्रन्थ विशेषः साहित्यम्' कहकर उसे काव्य ही कहा है।

संस्कृत साहित्यालोचन में राजशेखर ने पहली बार साहित्य शब्द का प्रयोग काव्य के अर्थ में किया है। वे आन्वीक्षिकी, त्रयी, वार्त्ता तथा दंडनीति के अतिरिक्त

१. देखिए "काव्यालंकार वृत्ति" १।११।

२. देखिए वही, २।१।

३. "शब्दाथौ निर्दोषौ सगुणौ प्रायः सालंकारौ काव्यम्" 'वाग्भट्टालंकार' पृ० १४।

४. "अदोषौ सगुणौ सालंकारौ च शब्दाथौ काव्यम्" 'काव्यानुशासन' पृ० १६।

५. "गुणालंकार सहितौ शब्दाथौ दोषवर्जितौ।

गद्यपद्योभयमयं काव्यं काव्यविदो विदुः।।"

'प्रतापरुद्रयशोभूषण', पृ० ४२ (सं० १६०६), प्रथम संस्करण।

६. देखिए "काव्य प्रकाश" १।१४।

एक पाचवी विद्या साहित्य विद्या का उल्लेख करते हैं, जिसमें अन्य चारों विद्याओं का सार भी सम्मिलित मानते हैं।^१ वे साहित्य विद्या उसे मानते हैं, जिसमें शब्द और अर्थ का यथार्थ रूप से सहभाव हो—(शब्दार्थयोर्यथावत् सहभावेन विद्या साहित्य विद्या) भोज ने भी साहित्य के सिद्धान्त को साहित्य-शास्त्र का मूलभूत सिद्धान्त माना है। वे भी शब्द तथा अर्थ के सम्बन्ध का नाम साहित्य मानते हैं—(किं साहित्यम् ? य शब्दार्थयो सम्बन्ध —सरस्वती कण्ठाभरण) वे शब्द तथा अर्थ के ऐसे वैशिष्ट्य को साहित्य कहते हैं, जिसके कारण साधारण शब्दार्थ काव्य रूप में बदल जाते हैं। उनका विचार है कि काव्य का वैशिष्ट्य शोभा है, जो साहित्य के कारण उत्पन्न होती है। राजानक व्ययक भी शब्द और अर्थ का समकक्ष होना ही साहित्य मानते हैं। कोषकारों ने भी परस्पर सापेक्ष तथा तुल्यरूप वाले पदों के एक साथ एक क्रिया में अन्वित होने को साहित्य कहा है।^२ इस प्रकार इनके द्वारा यह माना जाने लगा कि जब तक परस्पर सापेक्षता रखने वाले शब्द किसी क्रिया से अन्वित नहीं होंगे, साहित्य की उत्पत्ति नहीं होगी। इस प्रकार साहित्य शब्द और अर्थ ही न रहकर वाक्य के रूप में भी माना जाने लगा।

कुन्तक ने भी काव्य तथा साहित्य का एकार्थक प्रयोग किया है। वे साहित्य के प्रकृत अर्थ के प्रथम व्याख्याता हैं। वे साहित्य उसे मानते हैं, जिसमें काव्य की शोभाशालिता के प्रति शब्द और अर्थ की ऐसी मनोहारी स्थिति हो कि शब्द और अर्थ में, न किसी में न्यूनता हो तथा न किसी में अधिकता। वे शब्द और अर्थ की सम स्थिति से पूर्ण शब्दार्थ को शोभाशाली तथा मनोहर साहित्य कहते हैं।^३ उनका विचार है कि साहित्य में शब्द तथा अर्थ सौन्दर्य-प्राप्ति के लिए स्पर्धा करते हुए, जिस वस्तु की उत्पत्ति करते हैं, वह काव्य अथवा साहित्य है। वे भी साहित्य में शब्द तथा अर्थ के सतुलन को मान्यता देते हैं तथा शब्द और अर्थ के सहित के भाव को साहित्य कहते हैं—(सहितस्य भाव साहित्यम्)। उनका विचार है कि जहाँ शब्द और अर्थ सब गुणों में समान हों, वहाँ ही यथार्थ सम्मेलन अथवा साहित्य होता है।^४ वे वाक्यगत साहित्य का स्वरूप वहाँ मानते हैं, जहाँ युक्ति के अनुरूप एक शब्द दूसरे शब्द

१ "पचमी साहित्य विद्या" इति यायावरीय. सा हि चतसृणामपि विद्याना निष्यन्द"

'काव्य भीमासा' पृ० १० 'प्रथम सस्करण' स० २०११।

२ "तुल्यवदेकक्रियान्वयित्व वृद्धि विशेषविषयित्व वा साहित्यम्" शब्द शक्ति प्रकाशिका तथा "परस्पर सापेक्षाणाम् तुल्यरूपाणां युगपदेक क्रियान्वयित्वं साहित्यम्"—श्राद्ध विवेककार 'साहित्य-परिचय' (१६५०), पृ० ११ से उद्धृत।

३ साहित्यमनयो शोभाशालिता प्रति काव्यसौ।

अन्यनानतिरिक्तत्वं मनोहारिण्यवस्थितिः।।

वक्रोक्तिजीवित १। १७

४ मम सर्व गुणौ सन्तौ सुहृदाविव सङ्गतौ।

परस्परस्य शोभायै शब्दार्थौ भवतो यथा।।

१८ वही पृ० २६।

के साथ तथा एक अर्थ दूसरे अर्थ के साथ परस्पर मिल कर स्पर्धा करता है।^१ इसी प्रकार वे प्रबन्ध-साहित्य वहा मानते हैं, जहा क.व्य के समस्त तत्व, रीति, गुण, अलंकार, वक्रोक्ति, वृत्ति तथा रस, परस्पर स्पर्धापूर्वक मिलकर सौन्दर्य उत्पन्न करते हैं। उनका विचार है कि जहा रीति के औचित्य से सुभग माधुर्यादि गुणों का उदय होता है, वक्रता के अतिशय से समन्वित अलंकारों का विन्यास होता है, वृत्ति के औचित्य से मनोहर रसों का पोषण होता है तथा जहाँ रीति, गुण, वक्रता, अलंकार तथा रस परस्पर स्पर्धा के साथ रहते हैं, वहाँ साहित्य का चरम-स्वरूप विद्यमान रहता है।^२ वे साहित्य को काव्य का जीवनदायक तत्त्व मानते हैं।^३ उनका कथन है कि जो काव्य, अर्थ की पर्यालोचना किए बिना ही अपने बन्ध की सौन्दर्य-सम्पदा से गीत के समान काव्य मर्मज्ञों के हृदय में आह्लाद उत्पन्न करता है तथा अर्थ के अवबोध होने पर पद, पदार्थ तथा वाक्य से ऊपर उठकर, पान के स्वाद के समान सदैव अनिर्वचनीय आनन्द देता है, वह साहित्य के बिना इस प्रकार निर्जीव रहता जैसे जीवन के बिना शरीर तथा संचालन के बिना जीवन व्यर्थ होता है।^४

सारांश यह है कि संस्कृत साहित्य में साहित्य शब्द बहुत समय तक काव्य का ही पर्यायवाची बना रहा, किन्तु बाद में साहित्य वह माना जाने लगा, जिसमें शब्द और अर्थ का ऐसा यथोचित समभाव तथा समकक्षता हो कि उनमें से एक भी कम अथवा अधिक न हो। कुन्तक आदि आचार्यों द्वारा साहित्य के अन्तर्गत शब्द के अनुरूप अर्थ तथा अर्थ के अनुरूप शब्द का होना अनिवार्य समझा गया, शब्द और अर्थ का एक ही सा मूल्य माना गया तथा वे दोनों ही समान रूप से सौन्दर्य की परस्पर स्पर्धा में लीन रहने वाले समझे गए। संस्कृत आचार्यों की यह मान्यता थी कि सत्साहित्य का निर्माण शब्द और अर्थ के सब गुणों में समान रूप होने पर ही सम्भव है। इन्होंने साहित्य की व्याख्या वाक्य तथा प्रबन्धगत साहित्य के दो रूपों में भी की है। भोज ने शब्द और अर्थ के वैशिष्ट्य को साहित्य माना है। इनके शब्द और अर्थ के वैशिष्ट्य के अन्तर्गत रीति, गुण, वृत्ति, अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि, रस आदि का समाहार हो जाता है। कुन्तक साहित्य तथा वक्रोक्ति को ही काव्य का सर्वोत्तम गुण मानते हैं किन्तु भोज इसके अन्तर्गत काव्य-प्रतिभा की समस्त क्रियाएँ, रीति, गुण, दोष-हीनता, अलंकार, भाषा, रस आदि को भी ग्रहण करते हैं। संस्कृत साहित्यालोचन में, साहित्य में शब्द तथा अर्थ की समकक्षता, अनुरूपता तथा स्पर्धा के अतिरिक्त, उनकी दो अनिवार्यताएँ, परस्पर सापेक्षता तथा तुल्यरूपता और स्वीकार की गई। इसके अतिरिक्त, यह भी माना गया कि शब्द तथा अर्थ के सहभाव के साथ-साथ

१ देखिए वक्रोक्ति जीवित पृ० ६२ वृत्ति १।१७

२ देखिए "हिन्दी वक्रोक्ति जीवित" स० डॉ० नगेन्द्र (१९५५) पृ० ६१, ६२।

३ देखिए वही, पृ० ६२ श्लोक ३७-३९।

४ देखिए 'हिन्दी वक्रोक्ति जीवित' स० डॉ० नगेन्द्र (१९५५) पृ० ३७-३९।

इनका किसी क्रिया में अन्वित होना भी आवश्यक है, क्योंकि तभी वे वाक्य के रूप में किसी विचार अथवा भाव की पूर्ण अभिव्यक्ति करने में समर्थ होते हैं। संस्कृत आचार्यों ने साहित्य को सहित अथवा मिलन का भाव भी माना है। उन्होंने शास्त्र और काव्य नामक इसके दो रूपों को भी मान्यता दी है—(शास्त्र काव्यचेति वाङ्मय द्विधा—काव्य मीमासा)। हिन्दी के आरम्भिक आचार्यों ने साहित्य सम्बन्धी अपने विचारों में संस्कृत के इन्हीं आचार्यों का अनुकरण किया है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास

पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र में साहित्य शब्द का प्रयोग प्रारम्भ में किसी प्रकाशित सूचना तथा पुस्तक सूची के लिए होता था। तदुपरान्त यह शब्द स्पष्ट तथा स्वतंत्र विचारों के समर्थकों द्वारा परम्परागत रचनाओं के खण्डन के लिए एक हीन अर्थ में प्रयुक्त होने लगा।^१ इस प्रारम्भिक काल में भव्य साहित्य के रूप में केवल लोक-गीत तथा मौखिक-अभिव्यक्तियों का ही ऊँचा स्थान था। इसके पश्चात् यह शब्द उन मध्यम मार्ग की रचनाओं के लिए प्रयुक्त होने लगा जो व्यक्तिगत, मौलिकता-रहित तथा पतनशील (डिकेडेन्ट) थी। पुनरुत्थान काल के पश्चात् साहित्य शब्द का महत्त्व बढ़ गया तथा इसका अनेकार्थी प्रयोग भी होने लगा। पाश्चात्य साहित्यालोचन में प्रमुख रूप में इसके दो स्वरूपों को मान्यता मिली, प्रथम तो यह “कि साहित्य मानव जाति का लेखा है” तथा दूसरे यह कि “यह मानव जाति द्वारा की हुई, अनुभव की हुई तथा कही हुई वस्तुओं की अभिव्यक्ति है।”^२

साहित्य के प्रथम स्वरूप को मान्यता देने वालों में विभिन्न कोशकार हैं, जो किसी जाति, देश, काल तथा भाषा की रचनाओं के समूह को साहित्य कहते हैं। इनकी भी दो प्रकार की धारणाएँ हैं। एक तो यह कि साहित्य सब प्रकार के विषयों की पुस्तकों का समूह है तथा दूसरी यह कि वह केवल भावात्मक, कलात्मक या सौन्दर्यात्मक ग्रन्थों या लेखों का समूह है। रेव० टोमसन डेविडसन का विचार है कि किसी विषय पर लिखित या किसी भाषा की साहित्यिक रचनाओं के सम्पूर्ण भण्डार को साहित्य कहते हैं। इसी प्रकार वेबस्टर ने ज्ञान के सम्पूर्ण परिणामों को अपनी सीमा में समेटने वाली किसी जाति, देश, काल तथा भाषा की साहित्यिक रचनाओं के संचित समूह, साहित्यिक रचनाओं और लेखों के सम्पूर्ण समूह जैसे धार्मिक आलोचना का साहित्य, रसायन का साहित्य आदि को साहित्य का नाम दिया है।^३ यह साहित्य की व्यापक परिभाषा है, जिसमें जो कुछ अब तक लिखा जा चुका है, सबका समाहार हो जाता है। इसके अतिरिक्त पाश्चात्य लेखकों की दूसरी धारणा यह है

१ देखिए ‘डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर’ शिपले (१९४३) पृ० ३५६।

२ देखिए ‘डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर’ शिपले (१९४३) पृ० ३५६।

३ देखिए वेबस्टर की ‘न्यू इन्टरनेशनल डिक्शनरी’ पृ० १२६०।

कि साहित्य कुछ विशिष्ट प्रकार की रचनाओं का समूह है। कोशकार वेबस्टर का विचार है कि “साहित्य अपनी व्यापक भावना में निश्चित विज्ञान, गणित, शास्त्र आदि के अतिरिक्त प्रायः सभी प्रकार की रचनाओं को अपनी सीमा में ग्रहण करता है। यह प्रायः उच्च कोटि की, संस्कृत, रुचिपूर्ण तथा भावात्मक रचनाओं जैसे काव्य, भाषा, इतिहास आदि तक सीमित रहता है तथा सूक्ष्म-विवेचन और अध्ययनशील ज्ञान से सम्बन्ध नहीं रखता।” वे शैली तथा अभिव्यक्ति के सौन्दर्य से पूर्ण कविता, निबन्ध, इतिहास आदि को जो वैज्ञानिक निश्चित-ज्ञान सम्बन्धी रचनाओं से भिन्न हैं, साहित्य कहते हैं तथा मानते हैं कि अब साहित्य शब्द का प्रचलित प्रयोग प्रमुखतया कलात्मक रूप और भावात्मक-प्रभाव वाली रचनाओं के लिए ही अधिक होता है।^१

अभिव्यक्ति के रूप में साहित्य को स्वीकार करने वाले लेखकों ने भी इसकी विभिन्न प्रकार से व्याख्या की है। एबरक्राम्बी शुद्ध अनुभव की ऐसी अभिव्यक्ति को साहित्य कहते हैं, जो भाषा के द्वारा प्रेषित होती है। यह साहित्य की विशेष व्यापक परिभाषा है, जो ऐसी समस्त भाषा को साहित्य की सीमा में ले लेती है, जो मनुष्य के अनुभवों की अभिव्यक्ति से पूर्ण है। इसमें मनुष्य के बौद्धिक तथा भावात्मक सभी प्रकार के अनुभव हो सकते हैं। वे मानते हैं कि साहित्य की कला, मूल्यवान तथा आनन्द-दायक अनुभवों को भाषा द्वारा प्रेषणीय करने की कला है।^२ ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका ने साहित्य को सर्वोत्तम विचारों की सर्वोत्तम अभिव्यक्ति कहा है।^३ किन्तु हम यह नहीं मान सकते कि साहित्य में केवल सर्वोत्तम विचार ही रहते हैं तथा उनकी सर्वोत्तम अभिव्यक्ति ही साहित्य हो सकती है। साधारण विचार तथा उनकी सामान्य और प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति भी साहित्य कही जा सकती है। ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका का यह भी विचार है कि साहित्य के विभिन्न रूपों की उत्पत्ति, जाति-भेद, विभिन्न व्यक्तियों की विभिन्न रुचि तथा राजनीतिक स्थितियों के उन परिवर्तनों द्वारा होती है, जिनसे समाज का एक स्तर विशेष महत्त्व प्राप्त करके अपने विचारों तथा भावों को व्यक्त करने के योग्य हो जाता है।^४ हड्सन का विचार है कि साहित्य अन्य मार्गों में से एक ऐसा मार्ग है जिसके द्वारा किसी युग की शक्ति-विशेष अभिव्यक्त होती है। वे मानते हैं कि प्रत्येक साहित्य के पीछे उसका निर्माण करने वाली जाति का चरित्र छिपा

१. देखिये वेबस्टर की ‘न्यू इन्टरनेशनल डिक्शनरी’, पृ० १२६०।

२. “लिटरेचर इज नाउ यूज्ड चीफली ऑव राइटिंग डिस्टिंग्विश वाई आर्टिस्टिक फार्म और इमोशनल अपील” वही, पृ० १२६०।

३. देखिए ‘प्रिंसिपल्स ऑव लिटरेरी क्रिटिसिज्म’ (१९६२) पृ० ५७।

ले० एवरक्राम्बी

४. देखिए ‘ऐनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका’ (१९४७) पृ० २०६।

५. देखिए वही, पृ० २०६।

रहता है तथा प्रत्येक काल के साहित्य के पीछे वे वैयक्तिक तथा निर्वैयक्तिक शक्तियाँ छिपी रहती हैं, जिनके द्वारा उस काल के जीवन का निर्माण होता है।^१ उनका भी विचार है कि साहित्य भाषा द्वारा जीवन की अभिव्यक्ति है तथा उसे जीवन से ही प्रेरणा प्राप्त होती है। बोर्सफोल्ड का भी इसी प्रकार विचार है कि साहित्य महान् पुरुषों पर बाह्य वास्तविकताओं के पड़े हुए प्रभावों का लेखा तथा उसके सम्बन्ध में उनके द्वारा किए हुए विचारों की अभिव्यक्ति है।^२ इस प्रकार वे साहित्य का सम्बन्ध ससार के प्रति मनुष्य की व्यक्तिगत धारणा से जोड़ते हैं। मोर्ले का मत है कि साहित्य उन सब पुस्तकों का सचयन है, जिनमें नैतिक सत्य तथा मानव-भावनाएँ विशेष व्यापकता, बुद्धिमानी तथा अपने रूप-सौन्दर्य के आकर्षण के साथ अभिव्यक्त होती हैं।^३ वाल्टर पेटर भी साहित्य में ससार के ऐसे तथ्यों तथा वस्तुओं की प्रतिकृति की विद्यमानता मानते हैं, जो अपनी असीम विभिन्नता में ससार में व्याप्त हैं। न्यू स्टैण्डर्ड डिक्शनरी के मत से साहित्य के अन्तर्गत प्रमुख रूप से वे रचनाएँ आती हैं, जिनमें उच्च भावना, शक्ति, विचारों की व्यापकता, पूर्णता, शुद्धता, शैली का सौन्दर्य तथा कलात्मक रचना के गुण होते हैं।^४ विजेटेली का मत है कि साहित्य शक्तिपूर्ण, प्रेरणापूर्ण तथा मनुष्य को ऊँचे उठाने वाले विचारों की अभिव्यक्ति करता है। वे उसमें ऐसी वस्तुओं का समावेश मानते हैं, जो मनुष्य को मनुष्य के रूप में आकर्षक तथा रुचिपूर्ण लगती हैं। वे साहित्य को शैली तथा स्वरूप की दृष्टि से विशेष कलात्मक मानते हैं तथा उसमें कुरुचिपूर्ण, आंगिक-संगठन-विहीन तथा सौन्दर्य-विहीन कृतियों का अभाव समझते हैं।^५ इसी विचार के समर्थक हड्सन हैं, जो सच्ची साहित्यिक कृतियों का अन्य कृतियों से यह अन्तर मानते हैं कि एक तो यह किसी एक वर्ग तथा रुचि के पाठकों का स्पर्श न करके ससार के पुरुषों तथा स्त्रियों को पुरुष तथा स्त्री के रूप में प्रभावित करती है तथा दूसरे विज्ञान आदि की भाँति केवल ज्ञान मात्र प्रदान न करके अपने विषय के प्रयोग के अनुसार कलात्मक-आनन्द अथवा सतोष प्रदान करती है।^६ वे उन्हीं पुस्तकों के समूह को साहित्य कहते हैं, जो अपनी विषय-वस्तु तथा शैली के कारण सामान्य मानव रुचि की होती हैं तथा जिसमें शैली अथवा रूप और उसका आनन्द अनिवार्य माना जाता है।

१ देखिए 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ लिटरेचर' (१९५४) पृ० ३६।

२ 'जजमेन्ट इन लिटरेचर' बोर्सफोल्ड, प्रथम संस्करण, (१९३०) पृ० १३।

३ देखिए 'वेबस्टर्स न्यू इन्टरनेशनल डिक्शनरी', पृ० १२६०।

४ देखिए 'ऐसेन्शियल्स ऑफ इंगलिश स्पीच एण्ड लिटरेचर' ले० फ्रेड० एच० विजेटेली (१९१५), पृ० १७४-१७५।

५ देखिए वही, पृ० १७५।

६ देखिए 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ लिटरेचर' (१९५४) पृ० १०।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में भी साहित्य के विभिन्न विभाजन किए गए हैं। भाषा के विचार से इसके दो प्रमुख विभाजन, गद्य तथा पद्य हैं, जिनके अतर्गत वस्तु तथा शैली के अनुसार अन्य विभिन्न रूप आ जाते हैं।^१ मोल्टन ने समस्त साहित्य को तीन भागों में विभाजित किया है (१) गतिशील (मौखिक) साहित्य, स्थिर (पुस्तक) साहित्य तथा गतिशील (मासिक) साहित्य।^२ वे साहित्य के विकास की चार धाराएँ, वर्णन, [जिसके अन्तर्गत महाकाव्य (ऐपिक), इतिहास आदि आते हैं], प्रस्तुतीकरण (जिसमें नाट्य, काव्य, भाषण आदि आते हैं) काव्य [जिसके अतर्गत गीतिकाव्य (लिरिक) आदि आते हैं] तथा गद्य (जिसमें विचारात्मक दर्शन आदि का समावेश होता है) मानते हैं। इसी प्रकार डी बवीनसी ने शक्ति का साहित्य तथा भाव का साहित्य नामक साहित्य के दो रूप माने हैं। उनके शक्ति के साहित्य का सम्बन्ध भावों से है तथा ज्ञान के साहित्य का सम्बन्ध विज्ञान गणित आदि से है। हडसन ने भी विषय के अनुसार साहित्य के पाँच प्रकार माने हैं।^३

सारांश यह है कि अभिव्यक्ति के रूप में साहित्य की व्याख्या करने वाले पाश्चात्य विद्वानों का विचार है कि साहित्य में मूल्यवान, आनन्ददायक अथवा अन्य सभी प्रकार के अनुभवों, सर्वोत्तम, शक्तिपूर्ण, प्रेरणापूर्ण, ऊँचा उठाने वाले अथवा सभी प्रकार के विचारों, वैयक्तिक तथा निर्वैयक्तिक युग की शक्तियों, नैतिक सत्यों, विभिन्न तथ्यों, वस्तुओं तथा मानव भावनाओं की अभिव्यक्ति होती है। इनका विचार है कि इस अभिव्यक्ति में कलात्मकता, रूप अथवा शैली का सौन्दर्य, पूर्णता, व्यापकता तथा बुद्धिमानी का समावेश होना आवश्यक है। वे मानते हैं कि साहित्य मनुष्य को मनुष्य के रूप में आकर्षित करने वाला अथवा सामान्य मानव रुचि का होता है और पाठकों को कलात्मक आनन्द तथा सतोष प्रदान करता है। ये क्रूर-रुचिपूर्ण आंगिक सगठन तथा रूप-सौन्दर्यविहीन कृतियों को साहित्य की परिभाषा के अन्तर्गत नहीं लेते। इनके द्वारा साहित्य का वर्गीकरण विषय, भाषा, वस्तु, शैली, गति, स्वरूप, शक्ति, ज्ञान, भाव आदि के अनुसार किया गया है।

आलोच्य काल में हिन्दी में साहित्य सम्बन्धी आलोचना का विकास

आलोच्य-काल में प्रारम्भिक आलोचकों ने साहित्य के स्वरूप की व्याख्या में केवल भारतीय साहित्यालोचन का अनुसरण किया है। किन्तु जैसे-जैसे पाश्चात्य साहित्यालोचन का प्रभाव हिन्दी साहित्यालोचन पर पड़ता गया, साहित्य की

१ 'लिटरेचर फाल्स इन्टू टू सेट क्लासेज—प्रोज एण्ड पोयट्री एण्ड ईच आफ दीज इज डिवीजिन्ड इन्टू मैनी स्पेसीज, एकोरडिंगली, एज दी वेसिज ऑफ डीवीजन इज फार्म एण्ड मेटर' न्यू एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, पृ० २०६।

२ देखिए 'दी माडर्न स्टडी ऑफ लिटरेचर' रिचार्ड ग्रीन मोल्टन (सन् १९४०) पृ० २१।

३ देखिए 'एन इंट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ लिटरेचर' (१९५४) पृ० १३।

व्याख्या में पाश्चात्य दृष्टिकोण का भी समावेश होता गया। कुछ लेखकों ने साहित्य के स्वरूप-विवेचन में केवल भारतीय दृष्टिकोण को ही अपनाया, कुछ ने केवल पाश्चात्य ही को तथा कुछ ने दोनों के आधार पर इसका विवेचन प्रस्तुत किया है। समकालीन परिस्थितियों के प्रभाववश, हिन्दी के आलोचकों ने साहित्य के स्वरूप की व्याख्या के अतिरिक्त साहित्य की महत्ता के प्रतिपादन पर भी विशेष जोर दिया है। इस काल के साहित्य के विवेचन की एक महत्वपूर्ण विशेषता यह रही है कि साहित्य का विवेचन केवल सैद्धान्तिक रूप में वस्तु-परक ढंग से नहीं हुआ है वरन् हिन्दी के रचनात्मक साहित्य से सम्बद्ध होकर तथा उसके स्वरूप की गतिविधियों का आधार लेकर किया गया है। इसीलिए इसकी कुछ मौलिक विशिष्टताएँ भी हैं। जिन प्रमुख आलोचकों ने साहित्य के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं वे निम्नांकित हैं —

जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' तथा विहारी लाल भट्ट

भानुजी काव्य की विभिन्न सामग्री तथा उसके सम्मेलन को साहित्य कहते हैं। इनकी इस परिभाषा में भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों दृष्टिकोणों का समावेश है। इसमें काव्य की विभिन्न सामग्री का समूह पाश्चात्य विचारानुसार तथा उसके सम्मिलन का भाव, भारतीय दृष्टिकोण (सहितस्य भाव साहित्यम्) से अपनाया गया है। किन्तु 'काव्य की विभिन्न सामग्री' तथा उसके सम्मिलन कहने की बात स्पष्ट नहीं होती। इसलिए इस परिभाषा में अव्याप्ति दोष है। वे संगीत-तत्त्व के आधार पर साहित्य के दो भेद बताते हैं। एक तो वह जो संगीत को साहित्य का अंग मानता है तथा दूसरा वह जो भर्तृहरि, कुन्तक तथा राजशेखर आदि के अनुसार संगीत को साहित्य से पृथक् करता है (साहित्य कला विहीन साक्षात्पशुपुच्छ विषाणहीन) वे प्राचीन आचार्यों की भाँति साहित्य और काव्य को पर्यायवाची भी कहते हैं।^१ इसी प्रकार भट्ट जी, कुन्तक, भोज आदि के मतानुसार (काव्य) साहित्य उसे कहते हैं, जिसमें रस, गुण, अलंकार, वृत्ति आदि सामग्री के साथ, शब्द और अर्थ, दोषों से रहित होकर उपस्थित होते हैं।^२

भगवान दीन

दीन जी साहित्य का व्यापक अर्थ लेते हैं। उनका विचार है कि "काव्य, रीति-ग्रन्थ, व्याकरण, निरुक्त भाषा-विज्ञान, मनोविज्ञान, मानव-विज्ञान, दर्शन-शास्त्र पुराण, इतिहास आदि सभी का साहित्य शब्द में अन्तर्भाव हो जाता है।"^३ वे साहित्य को नाटको, उपन्यासों, कविताओं तथा गद्यात्मक पुस्तकों तक ही सीमित नहीं रखते।

१ देखिए 'काव्य प्रभाकर' (सं० १९६६) पृ० ६५५।

२ शब्दक अर्थ अदोष रस गुण भूषण वरवृत्त्य, सामग्री अस काव्य की कहत काव्य-साहित्य ॥ 'साहित्य सागर' द्वितीय तरंग (१९४४) पृ० २४।

३ 'सूर पचरत्न' (सं० १९८६) पृ० ५७।

महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी के साहित्य सम्बन्धी विचार भारतीय आदर्श की अपेक्षा पाश्चात्य आदर्शों के अधिक अनुकूल हैं। उन्होंने साहित्य के स्वल्प का विवेचन सामयिक परिस्थितियों के अनुसार किया है। वे अपने समय में भारतीयों को अंग्रेजी तथा उर्दू के आगे हिन्दी की अवहेलना करने देखते थे। इसलिए साहित्य का विवेचन करने की अपेक्षा उन्होंने हिन्दी के साहित्य को समृद्ध बनाने की प्रेरणा अधिक दी है। उन्होंने साहित्य की परिभाषा तथा व्याख्या में अधिक जोर, उसके महत्त्व, प्रभाव तथा उपादेयता की व्याख्या करने पर दिया है। वे साहित्य को किसी देश तथा जाति के सब प्रकार के जीवन की उन्नति का मूल मानते हैं।

वे अपने निबन्ध 'साहित्य की महत्ता' में पाश्चात्य कोशकारों तथा आलोचकों की भाँति 'ज्ञान राशि' के मचिन कोष को साहित्य कहते हैं। वे किसी साहित्य की समृद्धि के आधार पर ही उस भाषा की सर्वोपरि महत्ता स्वीकार करते हैं तथा साहित्य को किसी जाति के इतिहास का प्रतिबिम्ब मानते हैं। उनका कथन है कि जब तरह के भावों को प्रकट करने की योग्यता रखने वाली और निर्दोष होने पर भी यदि कोई भाषा अपना निज का साहित्य नहीं रखती, तो वह रूपवती भिन्नाग्नि की तरह कदापि आदरणीय नहीं हो सकती। उसकी शोभा, उसकी श्री-सम्पन्नता, उसकी मान-मर्यादा, उसके साहित्य पर ही अवलम्बित रहती है, जाति-विशेष के उत्कर्षाकर्ष का, उसके उच्च-नीच भावों का, उसके बार्मिक विचारों और सामाजिक संगठन का, उसके ऐतिहासिक घटना-चक्रों और राजनैतिक स्थितियों का प्रतिबिम्ब देखने को यदि कहीं मिल सकता है, तो उसके अन्य साहित्य में मिल सकता है। सामाजिक शक्ति या सजीवता, सामाजिक अशक्ति या निर्जीवता और सामाजिक सम्यता और असम्यता का निर्णायक एक मात्र साहित्य है। इस प्रकार उनका विचार पाश्चात्य आलोचक हडसन के मन में मिलता है। द्विवेदी जी का विचार है कि साहित्य मन्त्रिक के विकास का एक मात्र साधन है तथा उनका प्रभाव ससार की अन्य शक्तियों में अधिक है। वे लिखते हैं कि 'साहित्य में जो शक्ति छिपी रहती है, वह तोप तजवार और बम के गोलों में भी नहीं पाई जाती है।' वे किसी भाषा के साहित्य की उन्नति के आधार पर ही उसके रचयिताओं की जाति तथा स्वदेश की उन्नति को अवलम्बित मानते हैं।

१. देखिए 'साहित्य परिचय', प्रथम संस्करण (१९५०) पृ० २०।

२. वही, पृ० २०।

३. 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ़ लिटरेचर' (१९५४) पृ० १०।

साहित्य परिचय (प्रथम संस्करण) १९५० ई०, पृ० २२।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

शुक्लजी ने अर्थबोध, भावोन्मेष तथा विचारात्मक समीक्षा के आधार पर साहित्य की व्याख्या की है। वे साहित्य का आधार, बुद्धि तथा हृदय दोनों को मानते हैं तथा विज्ञान से उसकी पृथक्ता का निर्देश करते हैं। उन्होंने विचार अर्थात् कल्पना, अनुभव, विवेचन तथा मन की क्रियाओं की अभिव्यक्ति को साहित्य कहा है।

उनका साहित्य के सम्बन्ध में विचार है कि 'साहित्य के अन्तर्गत वह सारा वाङ्मय लिया जा सकता है, जिसमें अर्थबोध के अतिरिक्त, भावावेश अथवा चमत्कार-पूर्ण अनुरजन हो तथा जिसमें वाङ्मय की विचारात्मक समीक्षा या व्याख्या हो।' अर्थबोध से उनका अभिप्राय वस्तु या विषय से है। वे चार प्रकार के अर्थ मानते हैं—प्रत्यक्ष, अनुमित, आप्तोपलब्ध तथा कल्पित। उनके विचार से अनुमित अर्थ का क्षेत्र दर्शन तथा विज्ञान, आप्तोपलब्ध का इतिहास तथा कल्पित का प्रधान क्षेत्र काव्य है। इन अर्थों के विचार से साहित्य के अन्तर्गत, दर्शन, विज्ञान, इतिहास, काव्य आदि सभी आते हैं। किन्तु यह उनकी साहित्य की व्यापक परिभाषा है। वास्तव में वे अर्थबोध मात्र को काव्य नहीं मानते। उनका विचार है कि अर्थबोध कराना मात्र या किसी बात की जानकारी कराना मात्र, जिस कथन या प्रबन्ध का उद्देश्य होगा वह साहित्य के भीतर न आएगा और चाहे जहा जाए। यदि दर्शन, विज्ञान आदि केवल अर्थबोध कराएँगे तथा अनुमित और आप्तोपलब्ध अर्थ तक सीमित रहेंगे, तो वे साहित्य के अन्तर्गत नहीं आ सकते। भावोन्मेष अथवा चमत्कारपूर्ण अनुरजन के सम्पर्क से ही वे शुद्ध साहित्य (काव्य) के अन्तर्गत आ सकते हैं। वे साहित्य के भीतर पहले तो उन सब कृतियों को सम्मिलित करते हैं, जिनमें भावव्यञ्जना या चमत्कार-विधायक अंश पर्याप्त मात्रा में होता है, फिर उन उन कृतियों की रमणीयता और मूल्य हृदयंगम कराने वाली समीक्षाओं या व्याख्याओं को भी उसके अन्तर्गत ग्रहण कर लेते हैं। उनका कथन है कि 'पदार्थ साहित्य नहीं, पदार्थों का शब्द रूपी सकेत भी साहित्य नहीं और केवल शब्द भी साहित्य नहीं—विचार का नाम साहित्य है। ये विचार भाषा द्वारा प्रकट किए जाते हैं।' और विचारों से तात्पर्य, कल्पना, अनुभव, विवेचन तथा अन्यान्य मन की क्रियाओं से है। इस प्रकार वे साहित्य को विचार अर्थात् कल्पना, अनुभव, विवेचन तथा मन की क्रियाओं की अभिव्यक्ति मानते हैं।

शुक्लजी साहित्य को विज्ञान से पृथक् मानते हैं। उनके विचार से विज्ञान से साहित्य का भेद यह है कि " 'विज्ञान' 'पदार्थ' या 'तत्त्व' का बोधक है और साहित्य कल्पना और विचार का, विज्ञान ब्रह्माण्ड व्याप्त है और साहित्य का स्थान

१ चिन्तामणि, भाग २ (स० २००२) पृ० १७४।

२ देखिए चिन्तामणि, भाग २ (स० २००२) पृ० १७४।

३ 'साहित्य-सरस्वती' सन् १९०४।

किसी एक व्यक्ति में है। विज्ञान शब्दों को संकेत की भाँति काम में लाता है, किन्तु साहित्य में भाषा का सबसे प्रशस्त प्रयोग है और अलंकार, मुहावरे, वाक्य-रचना, मायुर्य और सरसता तथा अन्यान्य लक्षण उसमें सम्मिलित हैं। साहित्य भिन्न-भिन्न लोगों का भिन्न प्रकार से भाषा को काम में लाना है।^१ वे बुद्धि तथा हृदय दोनों को साहित्य का आधार मानते हैं। उनका विचार है कि जब साहित्यकार के हृदयगत भाव तथा बुद्धिगत विचार भाषा द्वारा अभिव्यक्त होते हैं, तो वे साहित्य की सज्ञा प्राप्त करते हैं।

शुक्लजी ने साहित्य के अन्तर्गत काव्य, नाटक, उपन्यास, गद्य-काव्य और निबन्ध (जिसमें साहित्यालोचन भी सम्मिलित है) को लिया है। उनका विचार है कि इसमें से प्रथम चार प्रकार की रचनाओं में, कल्पना-प्रसूत अर्थ या वस्तु की प्रधानता रहती है, शेष तीन प्रकार के अर्थ सहायक के रूप में रहते हैं। पर निबन्ध, अर्थ-प्रधान होता है। इसमें विचार-प्रसूत अर्थ अंगी होता है और आप्तोपलब्ध या कल्पित अर्थ अंग रूप में रहता है। उसमें व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य अर्थ के साथ मिला-जुला होता है और हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ बीच-बीच में झलक मारती रहती हैं।^१

श्यामसुन्दरदास

श्यामसुन्दरदास जी अंग्रेजी के 'लिटरेचर' शब्द की भाँति साहित्य को दो विभिन्न अर्थों में मान्यता देते हैं। उनका कथन है कि "बोल चाल की भाषा में हम किसी भी छपी हुई पुस्तक को साहित्य की सज्ञा देते हैं, यहाँ तक कि दवाइयों के साथ आने वाले छपे हुए पर्चे भी साहित्य कहलाते हैं। किन्तु दूसरे और अधिक उपयुक्त अर्थ में साहित्य से उन्हीं पुस्तकों का बोध होता है, जिनमें कला का समावेश है।"^२ वे साहित्य और सुरुचि का अभेद्य सम्बन्ध मानते हैं। उन्होंने साहित्य को भारतीय विचारधारा के अनुसार काव्य का पर्यायवाची माना है तथा उसके अन्तर्गत कविता के अतिरिक्त, नाटक, चम्पू, उपन्यास, आख्यायिकाएँ आदि सभी का समावेश किया है। ज्योतिष, गणित, व्याकरण, इतिहास, भूगोल, अर्थशास्त्र के ग्रन्थों को वे साहित्य के अन्तर्गत ग्रहण नहीं करते।

साहित्य के दर्शन को स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं कि "जैसे नित्य प्रति के जीवन में हमारी ज्ञान, इच्छा और क्रिया की वृत्तियाँ, आनन्द और विषाद, आकर्षण और विकर्षण, आत्मा और अनात्मा के अगणित भेदों के साथ समुक्त हो जाती हैं वैसे ही वे साहित्य में भी होती हैं तथा जैसे आनन्द और विषाद, आकर्षण और विकर्षण, अनुराग और विराग, कमल आत्मा और अनात्मा के विषय हैं वैसे ही वे साहित्य के

१ देखिए सरस्वती सन् १९०४।

२ चिन्तामणि भाग २ (सं० २००२), पृ० १७२।

३ साहित्यालोचन (सं० १९६८), पृ० ४३।

उनका विचार है कि साहित्य का आधार सुन्दर तथा सत्य है तथा सत्य जहाँ आनन्द का स्रोत बन जाता है, वहीं वह साहित्य बन जाता है।^१ वे उसे मस्तिष्क की वस्तु न मानकर हृदय की वस्तु कहते हैं। उनका विचार है कि वह ज्ञान और उपदेश न देकर केवल हृदय पर प्रभाव डालता है तथा उसमें भावों की व्यापकता होती है। इस प्रकार इनका विचार शुक्ल जी से भिन्न है, जो साहित्य में बुद्धि तथा हृदय का समन्वय मानते हैं।

उनका भी विचार है कि साहित्य पर देश तथा काल अथवा सामयिक जीवन का प्रभाव पड़ता है। वे मानते हैं कि विश्व की आत्मा के अन्तर्गत भी राष्ट्र या देश की एक आत्मा होती है तथा उसी आत्मा की प्रतिध्वनि साहित्य होता है।^२ वे भी साहित्य के दो रूप, ज्ञान के साहित्य तथा भाव के साहित्य का निर्देश करते हैं तथा साहित्य का सम्बन्ध भाव अथवा रस से जोड़ते हैं। उनके मत से भावहीन विचार या दर्शन का ग्रन्थ केवल दर्शन का ही ग्रन्थ होता है तथा सद्साहित्य के अन्तर्गत नहीं आ सकता। इस प्रकार उनका विचार भी रामचन्द्र शुक्ल तथा श्यामसुन्दर दास से अभिन्न है, जो रस या भाव से भिन्न उक्ति को काव्य अथवा साहित्य के अन्तर्गत नहीं मानते।

उनका विचार है कि साहित्य का उद्देश्य अपने सुन्दर तथा सत्य पर आधारित अखण्ड तथा अमर आनन्द का प्रदर्शन करना तथा उसमें देवत्व की प्रतिष्ठा करना है। ये कार्य उपदेशों से नहीं वरन् भावों को स्पन्दित करके, मन के कोमल तारों पर चोट लगाकर तथा प्रकृति से सामंजस्य उत्पन्न करके ही हो सकते हैं। वे मानते हैं कि साहित्य मनुष्य के अन्तःकरण का सामंजस्य बाहर के पदार्थों या वस्तुओं या प्राणियों से कराता है। उनका विश्वास है कि साहित्यकार को आदर्शवादी होना चाहिए। उसका उद्देश्य चरित्र की कालिमाओं की अपेक्षा उसकी उज्ज्वलताएँ दिखाना है। वे भी शुक्लजी की भाँति साहित्य में बुद्धिवाद तथा भावुकता दोनों का सम्मिश्रण आवश्यक समझते हैं।^३ वे साहित्य का उद्देश्य केवल मनोरंजन प्रदान करना नहीं वरन् मनुष्य की अनुभूतियों की तीव्रता को बढ़ाना, उसके जीवन को स्वाभाविक और स्वाधीन बनाना, उसके मन का संस्कार करना तथा उसके भावों और विचारों में गति पैदा करना मानते हैं। उनकी दृष्टि में नीति-शास्त्र और साहित्य-शास्त्र का एक ही लक्ष्य है तथा दोनों में केवल उपदेश देने की विधि में ही अन्तर है। साहित्य के वास्तविक उद्देश्य का निरूपण करते हुए वे लिखते हैं, कि “जिस साहित्य से हमारी सुरुचि न जगे, आध्यात्मिक और मानसिक तृप्ति न मिले, हममें शक्ति और गति न पैदा हो, हमारा सौन्दर्य-प्रेम न जाग्रत हो, जो हममें सच्चा संकल्प और कठिनाइयों

१. देखिए वही, साहित्य का उद्देश्य (१९५४) पृ० ८१-८२।

२. देखिए वही, पृ० २२।

३. देखिए वही, पृ० ७७।

पर विजय पाने की सच्ची दृढ़ता न उत्पन्न करे, वह आज हमारे लिए बेकार है, वह साहित्य कहाने का अधिकारी नहीं है।”^१

वे कला तथा साहित्य को उपयोगिता की तुला पर ही तोलते हैं।^२ उनका विचार है कि साहित्य के पुरातन आदर्श, संकुचित रूप-पूजा, शब्द-योगना तथा भाव-निबन्धन मात्र हैं तथा उनकी सबसे ऊँची कल्पनाएँ भक्ति, वैराग्य, अव्यात्म और दुनिया से किनाराकशी करना है। वे इन आदर्शों को बदलने के पक्ष में हैं। इस सम्बन्ध में उनका कथन है कि “हम साहित्य को केवल मनोरंजन और विलासिता की वस्तु नहीं समझते। हमारी कसौटी पर वही साहित्य खरा उतरगा, जिसमें उच्च चिन्तन हो, स्वाधीनता का भाव हो, सौन्दर्य का सार हो, सृजन की आत्मा हो, जीवन की सचाइयों का प्रकाश हो, जो हममें संघर्ष, गति और वेचैनी पैदा करे, सुलाए नहीं, क्योंकि अब और ज्यादा सोना मृत्यु का लक्षण है।”^३ वे साहित्य का कार्य मन बहलाव का सामान जुटाना, केवल लोरियाँ गा-गा कर सुलाना, आँसू बहाकर जी हलका करना, नहीं मानते।

पं० नन्ददुलारे बाजपेयी

बाजपेयीजी ने प्रथम बार साहित्य के विवेचन में पाश्चात्य आलोचकों की भाँति साहित्य-रचना की प्रक्रिया की व्याख्या की है। वे भी साहित्य में रस को सर्वोपरि स्थान देते हैं तथा उसमें बुद्धि तथा हृदय का सम्बन्ध उचित मानते हैं। उन्होंने साहित्य को केवल भाषा तक ही सीमित न रखकर उसकी व्यापकता की परिधि का विशेष विस्तार किया है। वे साहित्य में सत्य तथा सुन्दर का विशेष महत्त्व मानते हैं। उन्होंने साहित्य की विशिष्टताओं का भी निरूपण किया है।

उन्होंने रामचन्द्र शुक्ल की भाँति, भाव तथा बुद्धि दोनों का सम्बन्ध साहित्य से माना है। उनका विचार है कि जब साहित्य मनुष्य के लिए है, तो बुद्धि, दर्शन, विज्ञान, नीति भी साहित्य के लिए है। वे मानते हैं कि साहित्य बुद्धि, दर्शन, विज्ञान, नीति, सबको रसमय बनाकर उपस्थित करता है। साहित्य में जो कुछ अभिव्यक्त किया जाता है, उसकी आकृति पहले साहित्यकार के मस्तिष्क में स्पष्ट खिंच जाती है। वे मानते हैं कि सच्चे साहित्यकार की मानसिक दृष्टि के सम्मुख साहित्य के बहुत से अंग आरसी की भाँति दिखाई देने चाहिए। यदि साहित्यकार में अपने विषय का मानसिक साक्षात्कार करने की क्षमता नहीं है, तो वह केवल अन्व साहित्य की सृष्टि करेगा। वे केवल मानसिक साक्षात्कार पर आधारित साहित्य को ही सच्चे अर्थ में रसमय साहित्य मानते हैं।

१. ‘साहित्य का उद्देश्य’ (१९५४), पृ० ४।

२. देखिए वही, पृ० ११।

३. देखिए वही, पृ० १६।

उन्होंने श्यामसुन्दर दास के विपरीत प्राचीन भारतीय परम्परानुसार साहित्य तथा काव्य को पर्यायवाची नहीं माना है। उनका विचार है कि “साहित्य शब्द का जो शाब्दिक अर्थ है वह स्वयं बहुत व्यापक है, उसको सङ्कुचित अर्थ में ग्रहण करना सगन नहीं है।”^१ वे साहित्य के भाव को साहित्य मानते हैं। साहित्य के महत्त्व के सम्बन्ध में उनका भी द्विवेदी जी तथा श्यामसुन्दर दास जी की भाँति यह विचार है कि साहित्य समाज का जीवन है, वह उसके उत्थान तथा पतन का साधन है। साहित्य के उन्नत होने से समाज उन्नत और उसके पतन से समाज पतित होता है। साहित्य वह आलोक है, जो देश को अवकाररहित, जाति-मुख को उज्ज्वल और समाज के प्रभाहीन नेत्रों को सप्रभ रखता है। वह सबल जाति का बल, सजीव जाति का जीवन, उत्साहित जाति का उत्साह, पराक्रमी जाति का पराक्रम, अध्यवसायशील जाति का अध्यवसाय, साहसी जाति का साहस और कर्तव्यपरायण जाति का कर्तव्य है।^२ वे धर्म-भाव, ज्ञान-गरिमा, विचार-परम्परा, धारणा, प्रतिभा, कविता, कल्पना, रचना तथा ध्वनि को साहित्य का सम्बल तथा विभूति मानते हैं^३ तथा केवल ऐसे साहित्य को ही साहित्य-पद का अधिकारी समझते हैं, जिसमें सजीवता, साधना, चातुरी तथा चारु-चरितावली का समावेश हो। उनका विचार है कि साहित्य का देश और समाज पर बड़ा प्रभाव पड़ता है।

प्रेमचन्द जी

प्रेमचन्द जी ने साहित्य के स्वरूप, आधार, आत्मा, उद्देश्य आदि की व्याख्या पाश्चात्य तथा प्राचीन आदर्शों के अनुकूल तथा समसामयिक परिस्थितियों को ध्यान में रखते हुए की है। वे मेथ्यू आर्नल्ड की भाँति साहित्य को जीवन की आलोचना मानते हैं।^४ उनका विचार है कि साहित्य चाहे “निबन्ध के रूप में हो चाहे कहानियों के या काव्य के, उसे हमारे जीवन की व्याख्या करनी चाहिए।”^५ वे साहित्य केवल उसी रचना को मानते हैं “जिसमें कोई सचाई प्रकट की गई हो, जिसकी भाषा प्रौढ़, परिमार्जित एवं सुन्दर हो और जिसमें दिल और दिमाग पर असर डालने का गुण हो। और साहित्य में यह गुण पूर्ण रूप से उसी अवस्था में उत्पन्न होता है जब उसमें जीवन की सच्चाइयाँ और अनुभूतियाँ व्यक्त की गई हो।”^६ वे साहित्य को अपने काल का प्रतिबिम्ब तथा कलाकार के उस आध्यात्मिक सामयिक का व्यक्त रूप मानते हैं, जो सौन्दर्य की सृष्टि करने वाला है।

१ साहित्य परिचय (१९५०) पृ० १२।

२ वही, पृ० १२।

३ देखिए वही, पृ० १३।

४ देखिए ‘दी मेकिंग ऑफ लिटरेचर’ (१९४८) पृ० २६६।

५ देखिए ‘साहित्य का उद्देश्य’ (१९५४) पृ० २।

६ ‘साहित्य का उद्देश्य’ (१९५४) पृ० २।

उनका विचार है कि साहित्य का आधार सुन्दर तथा सत्य है तथा सत्य जहाँ आनन्द का स्रोत बन जाता है, वही वह साहित्य बन जाता है।^१ वे उसे मस्तिष्क की वस्तु न मानकर हृदय की वस्तु कहते हैं। उनका विचार है कि वह ज्ञान और उपदेश न देकर केवल हृदय पर प्रभाव डालता है तथा उसमें भावों की व्यापकता होती है। इस प्रकार इनका विचार शुक्ल जी से भिन्न है, जो साहित्य में बुद्धि तथा हृदय का समन्वय मानते हैं।

उनका भी विचार है कि साहित्य पर देश तथा काल अथवा सामयिक जीवन का प्रभाव पड़ता है। वे मानते हैं कि विश्व की आत्मा के अन्तर्गत भी राष्ट्र या देश की एक आत्मा होती है तथा उसी आत्मा की प्रतिध्वनि साहित्य होता है।^२ वे भी साहित्य के दो रूप, ज्ञान के साहित्य तथा भाव के साहित्य का निर्देश करते हैं तथा साहित्य का सम्बन्ध भाव अथवा रस से जोड़ते हैं। उनके मत से भावहीन विचार या दर्शन का ग्रन्थ केवल दर्शन का ही ग्रन्थ होता है तथा सद्साहित्य के अन्तर्गत नहीं आ सकता। इस प्रकार उनका विचार भी रामचन्द्र शुक्ल तथा श्यामसुन्दर दास से अभिन्न है, जो रस या भाव से भिन्न उक्ति को काव्य अथवा साहित्य के अन्तर्गत नहीं मानते।

उनका विचार है कि साहित्य का उद्देश्य अपने सुन्दर तथा सत्य पर आधारित अखण्ड तथा अमर आनन्द का प्रदर्शन करना तथा उसमें देवत्व की प्रतिष्ठा करना है। ये कार्य उपदेशों से नहीं बरन् भावों को स्पन्दित करके, मन के कोमल तारों पर चोट लगाकर तथा प्रकृति से सामञ्जस्य उत्पन्न करके ही हो सकते हैं। वे मानते हैं कि साहित्य मनुष्य के अन्तःकरण का सामञ्जस्य बाहर के पदार्थों या वस्तुओं या प्राणियों से कराता है। उनका विश्वास है कि साहित्यकार को आदर्शवादी होना चाहिए। उसका उद्देश्य चरित्र की कालिमाओं की अपेक्षा उसकी उज्ज्वलताएँ दिखाना है। वे भी शुक्लजी की भाँति साहित्य में बुद्धिवाद तथा भावुकता दोनों का सम्मिश्रण आवश्यक समझते हैं।^३ वे साहित्य का उद्देश्य केवल मनोरंजन प्रदान करना नहीं बरन् मनुष्य की अनुभूतियों की तीव्रता को बढ़ाना, उसके जीवन को स्वाभाविक और स्वाधीन बनाना, उसके मन का सस्कार करना तथा उसके भावों और विचारों में गति पैदा करना मानते हैं। उनकी दृष्टि में नीति-शास्त्र और साहित्य-शास्त्र का एक ही लक्ष्य है तथा दोनों में केवल उपदेश देने की विधि में ही अन्तर है। साहित्य के वास्तविक उद्देश्य का निरूपण करते हुए वे लिखते हैं, कि “जिस साहित्य से हमारी सुखी न जगे, आध्यात्मिक और मानसिक तृप्ति न मिले, हममें शक्ति और गति न पैदा हो, हमारा सौन्दर्य-प्रेम न जाग्रत हो, जो हममें सच्चा सकल्प और कठिनाइयों

१ देखिए वही, साहित्य का उद्देश्य (१९५४) पृ० ८१-८२।

२. देखिए वही, पृ० २२।

३. देखिए वही, पृ० ७७।

पर विजय पाने की सच्ची हृदयता न उत्पन्न करे, वह आज हमारे लिए बेकार है, वह साहित्य कहाने का अधिकारी नहीं है।”

वे कला तथा साहित्य की उपयोगिता की तुला पर ही तोलते हैं।^१ उनका विचार है कि साहित्य के पुरातन आदर्श, संकुचित रूप-पूजा, शब्द-योजना तथा भाव-निबन्धन मात्र है तथा उनकी सबसे ऊँची कल्पनाएँ भक्ति, वैराग्य, अघ्यात्म और दुनिया से किनाराकशी करना है। वे इन आदर्शों को बदलने के पक्ष में हैं। इस सम्बन्ध में उनका कथन है कि “हम साहित्य को केवल मनोरंजन और विलासिता की वस्तु नहीं समझते। हमारी कसौटी पर वही साहित्य खरा उतरेगा, जिसमें उच्च चिन्तन हो, स्वाधीनता का भाव हो, सौन्दर्य का सार हो, सृजन की आत्मा हो, जीवन की सचाइयों का प्रकाश हो, जो हममें सघर्ष, गति और बेचैनी पैदा करे, सुलाए नहीं, क्योंकि अब और ज्यादा सोना मृत्यु का लक्षण है।”^२ वे साहित्य का कार्य मन बहलाव का सामान जुटाना, केवल लोरियाँ गा-गा कर सुलाना, आँसू बहा-कर जी हलका करना, नहीं मानते।

प० नन्ददुलारे बाजपेयी

बाजपेयीजी ने प्रथम बार साहित्य के विवेचन में पाश्चात्य आलोचकों की भाँति साहित्य-रचना की प्रक्रिया की व्याख्या की है। वे भी साहित्य में रस को सर्वोपरि स्थान देते हैं तथा उसमें बुद्धि तथा हृदय का समन्वय उचित मानते हैं। उन्होंने साहित्य को केवल भाषा तक ही सीमित न रखकर उसकी व्यापकता की परिधि का विशेष विस्तार किया है। वे साहित्य में सत्य तथा सुन्दर का विशेष महत्त्व मानते हैं। उन्होंने साहित्य की विशिष्टताओं का भी निरूपण किया है।

उन्होंने रामचन्द्र शुक्ल की भाँति, भाव तथा बुद्धि दोनों का सम्बन्ध साहित्य से माना है। उनका विचार है कि जब साहित्य मनुष्य के लिए है, तो बुद्धि, दर्शन, विज्ञान, नीति भी साहित्य के लिए हैं। वे मानते हैं कि साहित्य बुद्धि, दर्शन, विज्ञान, नीति, सबको रसमय बनाकर उपस्थित करता है। साहित्य में जो कुछ अभिव्यक्त किया जाता है, उसकी आकृति पहले साहित्यकार के मस्तिष्क में स्पष्ट खिच जाती है। वे मानते हैं कि सच्चे साहित्यकार की मानसिक दृष्टि के सम्मुख साहित्य के बहुत से अंग आरसी की भाँति दिखाई देने चाहिए। यदि साहित्यकार में अपने विषय का मानसिक साक्षात्कार करने की क्षमता नहीं है, तो वह केवल अन्ध साहित्य की सृष्टि करेगा। वे केवल मानसिक साक्षात्कार पर आधारित साहित्य को ही सच्चे अर्थ में रसमय साहित्य मानते हैं।

१ ‘साहित्य का उद्देश्य’ (१९५४), पृ० ४।

२ देखिए वही, पृ० ११।

३. देखिए वही, पृ० १९।



आधुनिक हिन्दी साहित्य में आलोचना का विकास

वे प्रेमचन्द्र जी की भाँति साहित्य में भावों को ही महत्त्व नहीं देते वरन् मनुष्य की विविधता, उसके व्यक्तित्व के असंख्य यथार्थ रूप, चरित्र का निर्माण, सूक्ष्म मनोगतियों की पहचान और कला के सौष्ठव को भी विशेष महत्ता प्रदान करते हैं। साहित्य के सम्बन्ध में उनकी भावना यह है कि “साहित्य तो एक सात्विक जीवन है। उसे कठिन तपस्या और महान् यज्ञ समझना चाहिए। जहाँ व्यक्ति के व्यक्तित्व के कोई स्वतन्त्र विषय नहीं रह जाते, फोटो नहीं छापे जाते, वहाँ वाणी मौन रहती है, गाथा गाने में सुख नहीं मानती। उस उच्च स्तर से जितने क्रियाकलाप होते हैं, आत्म-प्रेरणा से होते हैं।”^१

उनका विचार है कि जो साहित्यकार अपने अनुभवों तथा धारणाओं को जितने अधिक दृढ़ रूप में कौशलपूर्वक ग्रहण करेगा, उसकी कृति उतनी ही प्रभावपूर्ण होगी। वे साहित्य में सत्य, सुन्दर तथा शिव में से प्रेमचन्द्र जी की भाँति केवल सत्य तथा सुन्दर को ही अनिवार्य मानते हैं। उनका विचार है कि “सत्य और सुन्दर ही पर्याप्त हैं, जो सत्य और सुन्दर हैं, वे शिव होंगे ही। शिव को बाहर से लाने की आवश्यकता नहीं। बाहर से लाया हुआ शिव साहित्य का विलस या लगजरी है। हम उसकी कीमत नहीं चुका सकते। बाहर से ही लाने का नतीजा है कि साहित्यकार दूसरों का कल्याण करने के धोखे अपनी ही सत्य-साधना भग करते और अपने ही विकास में बाधा डालते हैं।”^२

वे उसी साहित्य को प्रभावपूर्ण मानते हैं, जो मानव जीवन के साहसी, स्वाभाविक और सक्रिय रूपों की अभिव्यक्ति करता है तथा जिसमें आत्मशक्ति का यथार्थ प्रदर्शन है। वे कहते हैं कि ‘जगत् की व्यक्त द्विधात्मकता, उसके सुख-दुःख, मान-अपमान, सफलता-असफलता की तह में एक अडिग, अजेय, आत्मशक्ति के प्रदर्शन को में कल्पना के राज्य में रहना या जीवन से भागना नहीं मानता। शर्त यह है कि आत्मशक्ति का प्रदर्शन वास्तविक हो, दूसरों के अनुभव में भी बह आ सके।”^३ उनका विचार है कि दो बातों का ध्यान रखने से साहित्य के विकास में बाधा नहीं होती—एक तो सदैव अपनी आत्मा का सर्वश्रेष्ठ सत्य सबके सामने रखने में (चाहे किसी को चोट ही क्यों न लगती हो) और दूसरे साहित्य के अनिवार्य अंग, सौन्दर्य (चाहे उसके सौन्दर्य की व्याख्या कुछ भी हो) का उचित ध्यान रखने से। वे साहित्य रचना में ईमानदारी की भी विशेष आवश्यकता समझते हैं।

प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

मिश्रजी के अनुसार वाणी के सगुण साकार रूप के दृश्यादृश्य रूपों का भण्डार वाङ्मय है। उन्होंने भी डी क्वीन्सी, इयामुन्दर दास आदि विद्वानों की

१ हिन्दी साहित्य—‘वीसवीं शताब्दी’ (प्रथम संस्करण) पृ० ६२।

२ वही, पृ० १६०।

३ वही, पृ० १६०।

भाँति इसके दो रूप माने हैं, पहला ज्ञान का वाङ्मय (लिटरेचर ऑफ नालेज) जो तर्क या ज्ञान, बुद्धि या मन से सम्बद्ध होता है और दूसरा भाव का वाङ्मय (लिटरेचर ऑफ पावर) जो राग या भाव अथवा चित्त या मन से सम्पृक्त रहता है। इन्हीं दोनों को भारतीय विद्वानों ने शास्त्र या काव्य के नाम से अभिहित किया है। वे काव्य और उसके विवेचन अर्थात् शास्त्र दोनों के योग को साहित्य कहते हैं।^१ वे वाङ्मय शब्द का व्यवहार शुद्ध साहित्य अर्थात् उसके काव्य एवं शास्त्र पक्ष इतिहास, भाषा, लिपि, आदि सबके लिए मानते हैं।

महादेवी वर्मा

महादेवीजी का विचार है कि साहित्य में मनुष्य की मानसिक वृत्तियाँ सामञ्जस्यपूर्ण एकता प्राप्त करती हैं। वे मानती हैं कि साहित्य अन्तर्जगत्, बाह्य जगत् तथा सम्पूर्ण जीवन को व्यक्त करता है तथा उसमें बुद्धि और भावना का मिश्रण रहता है।^२ उनका विचार है कि साहित्य का लक्ष्य मनुष्य के बाह्य जीवन के ध्वस तथा निर्माण, शक्ति तथा दुर्बलता, हार तथा जीत का ऐतिहासिक विवरण देना ही नहीं है, वरन् यह भी खोजना है कि ध्वस के पीछे कितनी विरोधी मनोवृत्तियाँ काम कर रही थी, निर्माण मनुष्य की किस सृजनात्मक प्रेरणा का परिणाम था, शक्ति के पीछे कौन सा आत्मबल अक्षय था, दुर्बलता किस अभाव से प्रसूत थी, हार किस निराशा की सज्ञा थी और जीत में कौन सी कल्पना साकार थी। वे मानती हैं कि जीवन का असीम चिरन्तन तथा परिवर्तनशील सत्य, व्यक्त तथा अव्यक्त दोनों रूपों की एकता लेकर साहित्य में व्यक्त हो जाता है। वे साहित्य को व्यापक अर्थों में स्वीकार करती हैं। उनका विचार है कि देश और काल की सीमा में बद्ध साहित्य, रूप में एकदेशीय होकर भी अनेकदेशीय और युग-विशेष से सम्बद्ध रहने पर भी युग-युगान्तर के लिए सवेदनीय होता है।

‘निराला’

‘निराला’ जी का विचार है कि यथार्थ साहित्य नपे तुले विचारों की तरह, आय व्यय की सख्या की भाँति प्रकोष्ठों में बन्द होकर नहीं निकलता। वे भी महादेवीजी की भाँति साहित्य को विशेष रूप में व्यापक मानते हैं तथा उसका सृजन किसी विशेष उद्देश्य से नहीं समझते। उनके विचार से वह स्वयं-सृष्टि है। वे लिखते हैं कि “वृहत् साहित्य यानी उच्च भावों से भरा हुआ साहित्य, किसी देश काल और

१ देखिए “वाङ्मय विमर्श” पृ० १

२ “साहित्य में मनुष्य की बुद्धि और भावना इस प्रकार मिल जाती है, जैसे धूप छाँही वस्त्र में दो रंगों के तार जो अपनी-अपनी भिन्नता के कारण ही अपने रंगों से भिन्न एक तीसरे रंग की सृष्टि करते हैं।”

महादेवी का विवेचनात्मक गद्य (प्रथम संस्करण) पृ० ४६।

संख्या में नहीं रहा और उसी से देश, काल और संख्या का अब तक यथार्थ कल्याण हुआ है।^१ वे साहित्य उसे कहते हैं जो साथ है तथा जो ससार की सबसे बड़ी चीज़ है। उनका मत है कि “साहित्य लोक से, ससार से, प्रान्त से, देश से, विश्व से ऊँचा उठा हुआ है। इसीलिए वह लोकोत्तर आनन्द दे सकता है। लोकोत्तर का अर्थ है “लोक में जो कुछ दीख पड़ता है उससे और दूर तक पहुँचा हुआ। ऐसा साहित्य मनुष्य मात्र का साहित्य है, भावों से केवल भाषा का एकमात्र आवरण उस पर रहता है।”^२ वे मानते हैं कि साहित्य में व्यापक महत्ता तथा हृदय को खिलाने और प्रभावित करने की शक्ति रहती है। वे उसे भाषा के समान ही युगानुसार परिवर्तित होने वाली वस्तु मानते हैं।

निराला जी साहित्य को राजनीति से अधिक महत्त्व देते हैं तथा उसे साहित्य का ही अंग मानते हैं।^३ उनका विचार है कि इसके द्वारा साम्प्रदायिक विद्वेष तथा धार्मिक मतभेद तक मिट जाता है तथा यह हर एक मनुष्य को अन्य व्यक्ति को अविभाजित भावना से देखना सिखाता है और इस प्रकार विभिन्नता तथा विरोध को शान्त करता है।^४ वे उसका उद्देश्य समष्टिगत मन की शुद्धि करना तथा विभिन्न वर्गों और मतों की भावनाओं को एकता के सूत्र में पिरोना मानते हैं।

वे साहित्य में भावों को प्रधान तथा भाषा को गौण स्थान देते हैं पर यह नहीं मानते हैं कि साहित्य में सदैव जनता की सरल भाषा का ही प्रयोग होता है। वे लिखते हैं कि “जो मनुष्य जितना गहरा है, वह भाव तथा भाषा की उतनी ही गम्भीरता तक पैठ कर सकता है और पैठता है। साहित्य में भावों की उच्चता का ही विचार रखना चाहिए। भाषा भावों की अनुगामिनी है।^५ इसका यह तात्पर्य नहीं है कि वह साहित्य के लिए सदैव क्लिष्ट भाषा को ही आवश्यक समझते हों। वे तो भाषा के स्वाभाविक प्रवाह तथा भावानुकूलता के पोषक हैं।

शांतिप्रिय द्विवेदी

द्विवेदी जी साहित्य को सृष्टि की ही भाँति अनन्तकालीन मानते हैं। उनका भी अन्य अर्वाचीन आलोचकों की भाँति यह विचार है कि परस्पर की अनुभूति जब अपने तक सीमित न रह कर दूसरों तक पहुँचने के लिए पथ पाना चाहती है तब साहित्य की सृष्टि होती है।^६ वे मानते हैं कि मनुष्य के हृदय में जो अनन्त सूक्ष्म-

१ ‘प्रबन्ध पथ’ (सं० १९६१) पृ० १०।

२ प्रबन्ध प्रतिभा (सं० १९६७) पृ० २५६।

३ देखिए ‘प्रबन्ध पथ’ (सं० १९६१), पृ० १६०।

४ देखिए वही, पृ० १६२।

५ देखिए वही, पृ० १२।

६ देखिए ‘कवि और काव्य’ (सन् १९३६), पृ० २।

भाव तथा विचार भरे पड़े हैं, जब वे भाषा तथा कला के मेल से मनोरम स्वरूप प्राप्त कर लेते हैं, तब साहित्य की सज्ञा प्राप्त करते हैं।^१

इलाचन्द जोशी

जोशी जी ने साहित्य की चिरन्तनता तथा उद्देश्य का विवेचन किया है। उनका विचार है कि चिरन्तन साहित्य पर युग का प्रभाव बाहरी ढाँचों तक ही रहता है तथा वह उसका मूल आन्तरिक उपादान नहीं बनता। वे लिखते हैं कि "साहित्य में किसी नए आदर्श को स्थायित्व प्रदान करने के लिए उसे सनातन पृष्ठाधार पर स्थापित करना पड़ता है, तभी उसकी सार्थकता स्थिर, निश्चित, सर्वकालीन और सार्वजनिक रूप धारण करती है।"^२ वे साहित्य का मूल उद्देश्य अनन्त की वेदना की अनुभूति तथा अनन्त के आनन्द का अनुभव कराना मानते हैं।^३ उनका विचार है कि "जब आनन्द के कम्पन ने अव्यक्त को छिपाकर के व्यक्त प्रकृति को परिस्फुटित किया तब सृष्टि के रोम रोम में विरह का भाव व्याप्त हो गया। इसलिए सृष्टि के आदि से अव्यक्त पुरुष और व्यक्त प्रकृति इस पारस्परिक विरह के द्वारा ही आनन्द का रस लूट रहे हैं।"^४ इस प्रकार वे मानते हैं कि सांसारिक विरह भी सृष्टि के मूल में स्थित विरह का ही प्रतिबिम्ब है तथा साहित्य और कला में इसी विरह की अभिव्यक्ति होती है, जो आनन्ददायक है। इनका यह विचार दार्शनिक तथा भावात्मक है और तर्क पर आधारित नहीं है।

जैनेन्द्रकुमार जैन

जैनेन्द्रकुमार जी मनुष्य और मनुष्य जाति के भाषा-बद्ध या अक्षर-बद्ध ज्ञान को साहित्य कहते हैं।^५ उनके मत से प्रगतिशील तथा अनुभूतिशील जीवन का लिपि-बद्ध व्यक्तीकरण साहित्य है। उन्होंने भी अर्वाचीन आलोचकों की भाँति विज्ञान तथा साहित्य में विशेष अन्तर माना है। उनका विचार है कि जहाँ बुद्धि प्रधान होती है तथा जो रेखाबद्ध और फारमूलाबद्ध विद्या है, विज्ञान है तथा जहाँ मानव अपने व्यक्तित्व के पूरे जोर से विश्व को अपनाने की चेष्टा को शब्दों में व्यक्त करता है, जो शुद्ध अनुभूतिमय है, जहाँ स्रष्टा ज्ञाता न होकर सृष्टि से एकाकार है, जहाँ सम्बन्ध सिरजन का है, बनने का नहीं, जहाँ ज्ञाता और ज्ञेय एक हो जाते हैं, वह साहित्य है।^६ इस प्रकार उनका विचार है कि जब विज्ञान बुद्धि का व्यापार न रहकर

१ देखिए कवि और 'काव्य' (सन् १९३६) पृ० १५५।

२ 'साहित्य परिचय' (१९५०), पृ० ५४।

३ 'साहित्य सर्जना' (१९४०), पृ० १०।

४ 'साहित्य सर्जना' (१९४०), पृ० ४०२।

५. देखिए 'साहित्य शिक्षा' (सन् १९४३), पृ० ४।

६ देखिए वही, पृ० २५।

प्रसादमय, रहस्यमय तथा ईश्वराभिमुख होता है, वह साहित्य हो जाता है। वे मानते हैं कि साहित्य तथा विज्ञान दोनों ही उस परिस्थिति में विज्ञान हो जाते हैं, जिसमें जानने का स्वरूप बनते जाने का होता है अथवा ज्ञान, मग्नह से अधिक रचना करता है।^१

वे गुण-भेद से साहित्य के दो प्रकार मानते हैं—एक तो वह जो समाज के स्थायित्व के लिए आवश्यक है तथा दूसरा वह जो उसे प्रगतिशील बनाता है। जो साहित्य समाज को आगे बढ़ाता है, वे उसे ही अधिक आवश्यक तथा सप्राण मानते हैं। यह समाज के रूख की ओर न देखकर रोग की ओर देखता है तथा समाज के मनोरंजन के लिए सृष्ट न होकर उसके नेतृत्व के लिए सृष्ट होता है। दूसरा साहित्य मनोरंजन तथा विलास की सामग्री देने वाला, केवल ऐन्द्रिय साहित्य है, जो कम महत्त्व का है।

डॉ० नगेन्द्र

नगेन्द्र जी साहित्य को अपने मूल रूप में सामाजिक या सामूहिक चेतना की अपेक्षा एक वैयक्तिक चेतना मानते हैं। उनका कथन है कि “मनुष्य पहले व्यक्ति है पीछे समाज की इकाई, और उसका पहला रूप ही मौलिक रूप है। अतएव साहित्य अपने वास्तविक रूप में जीवन के प्रति अथवा अनात्म के प्रति, आत्म की प्रतिक्रिया ही है अर्थात् साहित्य वस्तुतः आत्माभिव्यक्ति ही है।”^२ वे साहित्य में स्वभाव से ही अन्तर्मुखी वृत्ति का प्राधान्य मानते हैं। उनका विचार है कि महान् साहित्य में ग्रह की भावना इतनी बलिष्ठ तथा तीव्रतम होती है कि उसका पूर्णतः समाजीकरण नहीं हो सकता। वे महान् साहित्य को असाधारण प्रतिभा के असाधारण क्षणों की सृष्टि कहते हैं तथा उसे आत्मरक्षा अथवा जीवन का एक सार्थक प्रयत्न मानते हैं। उनका विचार है कि आत्मरक्षण के उपायों में सबसे प्रमुख उपाय आत्माभिव्यक्ति का है। यही अभिव्यक्ति जब ज्ञान-राशि का सचित्त-कोष बन जाती है तो प्रतिक्रिया रूप में मानव जाति का पोषण और निर्माण करती है। वे साहित्य का मूल्य उसके आत्म की महत्ता और अभिव्यक्ति की सम्पूर्णता एवं सचाई के अनुपात से मानते हैं। उनका विचार है कि साहित्य का जीवन से दूहरा सम्बन्ध है, एक क्रिया रूप में तथा दूसरा प्रतिक्रिया रूप में। क्रिया रूप में वह जीवन की अभिव्यक्ति तथा सृष्टि है और प्रतिक्रिया रूप में उसका निर्माता तथा पोषक। वे उसकी सृजन प्रक्रिया से ही उसे जीवन की भावगत-व्याख्या तथा अन्तर्मुखी साधना मानते हैं।

वे साहित्य को आनन्द-प्राप्ति का एक प्रयत्न मानते हैं तथा उसकी साधना तथा सिद्धि दोनों में ही आनन्द समझते हैं। उनके विचार से सुख के लिए किए हुए

१. देखिए ‘साहित्य शिक्षा’ (सन् १९४३), पृ० २५।

२. देखिए ‘विचार और अनुभूति’ (सन् १९४५), पृ० ६६।

प्रयत्नों में साहित्य अत्यन्त सूक्ष्म, परिष्कृत तथा मधुर प्रयत्न है। वे मानते हैं कि जो साहित्य हमें जितना अधिक गहरा तथा स्थायी रस का आनन्द दे सकेगा वह उतना ही महान् होगा, चाहे वह किसी सिद्धान्त का समर्थक हो या विरोधी।^१ वे समझते हैं कि साहित्य की सृजन-क्रिया पहले साहित्यकार को आनन्द देती है तथा उसके व्यक्त रूप का ग्रहण, प्रेक्षणीयता के सिद्धान्त के अनुसार, पाठक या श्रोता को आनन्द देता है।

स० हो० वा० 'अज्ञेय'

'अज्ञेय' जी साहित्य को किसी एक वर्ग में ही सीमित न मानकर उसे सम्पूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति कहते हैं। वे एक दिए गए ढाँचे पर साहित्य का निर्माण करना उचित नहीं समझते। उनके विचार से साहित्यकार की मूल प्रेरणा उसकी आन्तरिक तथा बाह्य परिस्थिति से उत्पन्न व्यक्तिगत विवशता है, जो उसके मार्ग का संचालन करती है। उन्होंने साहित्यकार के लिए वर्तमान का ही नहीं अतीत का भी विशेष महत्त्व माना है। वे समझते हैं कि वह अतीत द्वारा उतना ही नियमित होता है जितना कि वह उसे परिवर्तित तथा परिवर्धित करता है। रामचन्द्र शुक्ल की भाँति वे यह आवश्यक नहीं समझते कि साहित्य-रचना की मुख्य प्रवृत्तियाँ केवल प्रमुख कवियों की रचनाओं में प्रतिबिम्बित होती हैं। वे ऐसे कवियों की चिन्ता-धारा में भी मिल सकती हैं, जो कभी प्रसिद्धि प्राप्त नहीं कर सके। इस प्रकार उनकी तीन स्थापनाएँ हैं कि "कला की सामग्री को सीमित करना अनधिकार चेष्टा है। परिस्थितियों को ध्यान में रखकर हम जैसी प्रेरणा चाहते हैं, वह यदि साहित्यकार में स्वभावतः नहीं है, तो हम बलात् उसे पैदा नहीं कर सकते। साहित्य में प्रेरक शक्ति हो सकती है, किन्तु वह साहित्यकार की आन्तरिक क्षमता का स्वयम्भूत फल है।"^२

वे 'निराला' जी की भाँति साहित्य तथा राजनीति को पृथक् करने के पक्ष में नहीं हैं। उनका विचार है कि साहित्यिक और राजनीतिक दो-दो पृथक् और विरोधी तत्त्व मान लेना किसी प्राचीन युग में भी उचित नहीं होता, आज के से सघर्ष युग में तो वह भूर्खतापूर्ण सा ही है।^३ वे साहित्य को आन्तरिक, शाश्वत, चिरन्तन तथा चारों ओर व्याप्त रहने वाले सघर्ष का फल मानते हैं। वे उसे प्रगतिशील की अपेक्षा गतिशील समझते हैं, क्योंकि प्रगति तो सापेक्ष है, जो आज प्रगति है, वह कल प्रति-गति भी हो सकती है, पर साहित्य सदैव गतिशील ही रहता है।

उपर्युक्त आलोचकों के अतिरिक्त कुछ अन्य लेखकों ने भी इस काल में साहित्य पर अपने विचार प्रकट किए हैं। डा० भगवान दास की साहित्य की परिभाषा यह है कि 'साहित्य ऐसा वाक्य समूह, ऐसा ग्रन्थ (है) जिसको मनुष्य दूसरों के सहित गोष्ठी

१ देखिए 'विचार और अनुभूति' (सन् १९४५), पृ० ६८।

२ त्रिशकु (१९४४), पृ० ७०।

३ देखिए वही, पृ० ७३।

में अथवा अकेले ही चुने पड़े तो उसको रस आवे स्वाद मिले, आनन्द हो और तृप्ति तथा आप्यायन भी हो।”^१ डा० हजारी प्रसाद साहित्य सृष्टि की मूल शक्ति विश्लेषणात्मक की अपेक्षा सन्नेपणात्मक मानते हैं। वे स्थायी साहित्य की रचना के लिए ऐसी दृढ़, समुन्नत भूमि मानते हैं, जो एक तरफ तो मानव चित्त के अति निकट नहीं होनी चाहिए तथा दूसरी ओर उसमें सामयिकता की ऐसी समुन्नत भूमि भी नहीं होनी चाहिए, जो चित्त को तप्त समस्याओं में उलझा दे।^२ इसी प्रकार शिवनारायण श्रीवास्तव उस कृति को साहित्य कहते हैं, जिसमें व्यंग्य या वर्ण्य विषय तथा उसकी अभिव्यंजना के ढंग के कारण मनुष्य का मन रम जाता है। वे अनुभूति तथा कल्पना के सजग करने में साहित्यकार की कला समझते हैं और व्यक्ति तथा अनुभूति के विभिन्न भेदों के अनुसार साहित्य के विभिन्न रूप मानते हैं।^३

उपर्युक्त विवेचन का यह निष्कर्ष है कि आलोच्य काल में काव्य मथवा साहित्य के विभिन्न रूपों के विवेचन के साथ-साथ, साहित्य का भी विवेचन पर्याप्त मात्रा में किया गया है। इसके अन्तर्गत साहित्य की परिभाषा, स्वरूप, तत्त्व, महत्त्व, सीमा, प्रभाव, उपादेयता, भेद, भाषा तथा शैली आदि विषयों पर विचार प्रस्तुत किए गए हैं। साहित्य की परिभाषा में भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों ही साहित्य-शास्त्रों का आचार ग्रहण किया गया है। जगन्नाथ प्रसाद ‘भानु’ ने साहित्य को पाश्चात्य विचारधारा के अनुकूल काव्य की सामग्री का समूह तथा शब्द और अर्थ का सम्मेलन कहा है। बिहारी लाल भट्ट, कुन्तक तथा भोज के समान, शब्द तथा गुण का काव्य के अन्य तत्त्वों के साथ नम्मेलन मानते हैं। अयोध्यासिंह उपाध्याय तथा श्यामसुन्दर दास ने भी ‘सहितस्य भाव साहित्यम्’ की व्याख्या की है। उन्होंने हित के भाव को भी साहित्य कहा है। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने पाश्चात्य मतानुसार ज्ञान-राशि के सचित्त कोष का नाम साहित्य कहा है। इसी प्रकार विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने उसे वाणी का भण्डार माना है। उन्होंने इसमें, इतिहास, भाषा तथा लिपि सब का समाहार किया है। दीन जी ने भी इसी विचारधारा के अनुसार रीति-ग्रन्थ, व्याकरण, निरुक्त, भाषा-विज्ञान, मनोविज्ञान, मानव-दर्शन, शास्त्र, पुराण, इतिहास आदि सब का अन्तर्भाव साहित्य में स्वीकार किया है। जैनेन्द्र जी भी इसी विचारधारा के अनुसार भाषावृद्ध ज्ञान को साहित्य कहते हैं।

शुक्ल जी ने विचारों तथा भावों की अभिव्यक्ति को साहित्य कहा है। वे साहित्य के लिए कल्पित-अर्थ का प्रयोग तथा भावोन्मेष या चमत्कारपूर्ण अनुरजन आवश्यक समझते हैं। उनका विचार से तात्पर्य, कल्पना, अनुभव, विवेचन तथा मन की क्रियाओं से है। उन्होंने अर्थ की व्यापक व्याख्या करके तथा उसके विशेष महत्त्व

१ देखिए ‘द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ’ (स १९९०), पृ० ३।

२ विचार और अनुभूति (१९४५), पृ० ६६।

३. देखिए ‘हिन्दी उपन्यास’ (स० २००२), पृ० १।

को मान्यता देकर, आचार्यों के मतों का नए सिरे से विस्तार किया है। रामचन्द्र शुक्ल, व्याममुन्दर दास, प्रेमचन्द, नन्द दुलारे वाजपेयी, डा० भगवान दास, निराला आदि आलोचक साहित्य की मूल वस्तु रस तथा भाव मानते हैं। रामचन्द्र शुक्ल, नन्ददुलारे वाजपेयी तथा महादेवी वर्मा साहित्य में बुद्धि तथा भावना दोनों का संयोग आवश्यक समझते हैं। महादेवी जी उसमें मनुष्य की मानसिक वृत्तियों की सामंजस्यपूर्ण एकता मानती हैं। व्याममुन्दर दास, भारतीय साहित्यालोचन के अनुसार साहित्य तथा काव्य को पर्याय कहते हैं, किन्तु अयोध्यासिंह उपाध्याय ऐसा स्वीकार नहीं करते। प्रेमचन्द जी ने पाश्चात्य विचारानुसार साहित्य को जीवन की अभिव्यक्ति कहा है। महादेवी, नगेन्द्र, ज्ञानप्रिय द्विवेदी, अज्ञेय आदि आलोचक साहित्य को मूलतः आत्माभिव्यक्ति मानते हैं। इस प्रकार आधुनिक आलोचकों ने साहित्य के विवेचन में पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों साहित्य-शास्त्रों की विचार-परम्परा को स्वतन्त्र रूप में अपनाया है। इसीलिए इसकी कोई सर्वसम्मत परिभाषा इस काल में प्रचलित नहीं हो सकी। इसका स्वरूप भी कविता के समान विकासशील तथा परिवर्तनशील रहा है।

साहित्य के स्वरूप के सम्बन्ध में भी आलोच्यकाल के आलोचकों ने अपने विभिन्न विचार प्रस्तुत किए हैं। उन्होंने शब्द, अर्थ, भाव, रस, आनन्द, जाति, व्यक्ति, समाज, देश, काल, अनिवार्य तत्त्व, सीमा, मूल्य आदि के आधार पर इसके स्वरूप की तर्कपूर्ण व्याख्या की है। शुक्ल जी केवल अर्थबोध मात्र कराने वाले, दर्शन, विज्ञान, इतिहास आदि को शुद्ध साहित्य नहीं कहते। उनके विचार से साहित्य ऐसा वाङ्मय है, जो भाव या चमत्कार पर आधारित होता है तथा जिसमें ऐसे वाङ्मय की समीक्षा होती है। व्याममुन्दर दास जी इसे आत्म तथा अनात्म के सहित तथा एक अलण्ड सृष्टि कहते हैं। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने इसे किसी जाति का प्रतिबिम्ब तथा व्याममुन्दर दास जी ने किसी जाति का मस्तिष्क कहा है। प्रेमचन्द तथा अयोध्यासिंह उपाध्याय उस पर देश काल का विशेष प्रभाव मानते हैं किन्तु इलाचन्द जोगी चिरन्तन साहित्य पर, देश काल का प्रभाव केवल बाह्य ढाँचे तक स्वीकार करते हैं। इसी प्रकार महादेवी इसे एकदेशीय होने पर भी अनेकदेशीय तथा युग विशेष से सम्बद्ध होने पर भी युग-युगान्तर के लिये सवेदनीय मानती हैं। वे साहित्य का सन्ध्या आशिक जीवन की अनेक सम्पूर्ण जीवन से मानती है तथा उसे अन्तर और बाह्य दोनों जगत् से सम्बद्ध समझती है। उन्होंने साहित्य तथा विज्ञान के अन्तर को भी अविकाचिक स्पष्ट किया है तथा अन्य कलाओं से उसकी तुलना करके उसका स्थान निर्धारित किया है।

प्रायः इन सभी आलोचकों ने भाव या रस को साहित्य का मूल कहा है। प० नन्ददुलारे वाजपेयी उनके अन्तर्गत मनुष्य की द्विविधता, उनके व्यक्तित्व के असंख्य यथार्थ रूप, चरित्र का निर्माण तथा सूक्ष्म मनोगतियों की पहचान और कला के सौष्ठव को महत्ता देते हैं। वे साहित्य में सत्य, गिव तथा सुन्दर तीनों का अस्तित्व मानते हैं। डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, साहित्य की प्रतिक्रिया को सन्नेपणात्मक मानते

है। वाजपेयी जी तथा नगेन्द्र जी ने इसकी अभिव्यक्ति की प्रक्रिया पर भी विचार प्रस्तुत किए हैं तथा इसे सामाजिक की अपेक्षा वैयक्तिक चेतना माना है। वे उसे आनन्द प्रप्ति का सबसे सूक्ष्म, परिष्कृत तथा मधुर उपाय मानते हैं।

महादेवी तथा निराला साहित्य को राजनीति से पृथक् तथा 'अज्ञेय' उसे उससे सम्बद्ध रखने के पक्ष में है। 'अज्ञेय' साहित्य को प्रगतिशील न मानकर केवल उसे गतिशील कहते हैं। वे उसे साहित्यकार की आन्तरिक क्षमता का स्वयंभूत फल मानते हैं। जैनेन्द्र आदि आलोचकों ने साहित्य तथा विज्ञान की पारस्परिक तुलना प्रस्तुत करके उनके भेद का निरूपण किया है। इलाचन्द जोशी, शांतिप्रिय द्विवेदी आदि ने साहित्य की चिरन्तनता का निर्देश किया है। महादेवी की भाँति निराला उसमें व्यापक महत्ता तथा हृदय को खिलाने की शक्ति मानते हैं तथा उसे देश काल से ऊँचा उठा हुआ समझते हैं। वे इसमें भावों को प्रधान तथा भाषा को गौण स्थान देते हैं।

इन आलोचकों ने साहित्य के अनिवार्य तत्वों का भी निर्देश किया है। श्याम-सुन्दर दास ने साहित्य में सुरुचि, अयोध्यासिंह उपाध्याय ने सजीवता, साधना, चातुर्य, चारुचरितावली, धर्मतत्त्व, ज्ञान-गरिमा, विचार-परम्परा, प्रतिभा, कविता, कल्पना, रचना तथा ध्वनि, प्रेमचन्द ने सच्चाई, परिभाजित तथा प्रौढ़ भाषा तथा प्रभावोत्पादकता और और नन्ददुलारे वाजपेयी ने सत्य तथा सुन्दर को साहित्य का अनिवार्य तत्त्व माना है।

इन आलोचकों ने साहित्य के लक्ष्य के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किए हैं। श्यामसुन्दर दास, प्रेमचन्द, इलाचन्द, डा० नगेन्द्र, जैनेन्द्र आदि का विचार है कि साहित्य का लक्ष्य, आनन्द या मनोरजन देना ही नहीं वरन् मनुष्य की अनुभूतियों का तीव्र करना, उसमें देवत्व की प्रतिष्ठा करना, उसके हृदय की बाह्य प्रकृति से सामंजस्य उत्पन्न करना, उसकी सौन्दर्य-वृत्ति को पुष्ट करना, समष्टिगत मन की शुद्धि करना, जीवन को सुन्दर तथा सुखकर बनाना, समाज को शिक्षा देना तथा उसका नेतृत्व करना है।

इन्होंने साहित्य के प्रयोजनों का भी उल्लेख किया है। इनके विचार से साहित्य से जातियों के विचार का पता चलता है, सुरुचि जाग्रत होती है, सौन्दर्य-प्रेम उत्पन्न होता है, आध्यात्मिक तथा मानसिक तृप्ति, शक्ति, गति, सकल्प तथा दृढता प्राप्त होती है। वे मानते हैं कि साहित्य जीवन को स्वाभाविक तथा स्वाधीन बनाता है, मन का संस्कार तथा मस्तिष्क का विकास करता है, विभिन्न वर्गों तथा मतों की भावनाओं को एकता के सूत्र में पिरोता है, मनुष्य को अविभाजित भावना सिखाता है तथा उसके हृदय को विकसित करने की शक्ति रखता है, उच्च-चिन्तन प्रदान करता है, जीवन की सच्चाइयों को प्रकाश में लाता है, स्वाधीनता का भाव, सौन्दर्य तथा सृजन की

प्रेरणा, जाग्रति, मर्ष तथा गति देता है और अनन्त के आनन्द का अनुभव कराता है।

इन्होंने सत्साहित्य की भी विशिष्टताओं का निरूपण किया है। प० नन्द-दुलारे वाजपेयी सत्साहित्य के लिए मानव जीवन के साहसी, स्वाभाविक और सक्रिय रूपों की अभिव्यक्ति तथा आत्मशक्ति का यथार्थ प्रदर्शन करना, आत्मा का सर्वश्रेष्ठ सत्य सबके सामने रखना, ईमानदारी का निर्वाह करना तथा सौन्दर्य का ध्यान रखना आवश्यक समझते हैं। डा० नगेन्द्र भी इसके लिए अधिकाधिक गहरा तथा स्थायी आनन्द, आत्मा की महत्ता, अभिव्यक्ति की सम्पूर्णता एवं सच्चाई को आवश्यक समझते हैं।

श्यामसुन्दर दास, नन्ददुलारे वाजपेयी, शान्तिप्रिय द्विवेदी, 'अज्ञेय' आदि कुछ आलोचकों ने साहित्य-रचना के मनोवैज्ञानिक कारणों का भी निर्देश किया है। प० नन्ददुलारे वाजपेयी तथा डा० नगेन्द्र ने साहित्य-रचना की प्रक्रिया की भी व्याख्या की है। वे मानसिक साक्षात्कार पर आधारित साहित्य को ही सच्चे अर्थों में रसमय साहित्य मानते हैं। उन्होंने मानव-स्वभाव की क्रियाशीलता तथा विचारों और मनो-भावों को प्रकट करने की इच्छा की वृत्ति को इसकी उत्पत्ति का कारण माना है। शान्तिप्रिय द्विवेदी तथा 'अज्ञेय,' साहित्य-रचना को आन्तरिक तथा बाह्य परिस्थितियों से उत्पन्न एक व्यक्तिगत विवशता मानते हैं।

इन आलोचकों ने साहित्य का वर्गीकरण भी किया है। श्यामसुन्दर दास ने साहित्य के दो प्रकार माने हैं, ज्ञान का साहित्य तथा शक्ति का साहित्य। विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने इन्हीं ज्ञान का वाङ्मय तथा भाव का वाङ्मय या शास्त्र तथा काव्य कहा है। जैनन्द्र जी भी दो प्रकार का साहित्य मानते हैं, एक वह जो समाज को स्थायित्व प्रदान करने के लिए आवश्यक है तथा दूसरा वह जो समाज को प्रगतिशील बनाता है। डा० हजारी प्रसाद स्थायी साहित्य को सामयिकता से दूर मानते हैं।

महावीरप्रसाद द्विवेदी, श्यामसुन्दर दास, अयोध्यासिंह उपाध्याय, नन्ददुलारे वाजपेयी, निराला आदि आलोचकों ने साहित्य की व्याख्या से अधिक उसके महत्त्व, प्रभाव, उपादेयता के प्रतिपादन तथा उसे समृद्ध बनाने पर जोर दिया है। उन्होंने साहित्य तथा जातीयता को अन्योन्याश्रित माना है। वे साहित्य को किसी जाति का दर्पण मानते हैं। प्रेमचन्द भी साहित्य पर देश, काल तथा सामाजिक जीवन का विशेष प्रभाव मानते हैं। महादेवीजी का भी विचार है साहित्य में अन्तर्-जगत्, बाह्य जगत् तथा सम्पूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति होती है तथा वह युग-विशेष में बद्ध रहने पर भी युग-युगान्तर के लिए सवेदनीय होता है। 'अज्ञेय' जी का विचार है कि साहित्य अतीत से भी उतना प्रभावित होता है, जितना वह स्वयं उसे परिवर्तित तथा परिवर्धित करता है। वे साहित्य के विषय का विस्तार, देश तथा काल की सीमा के पार भी मानते हैं।

निगला जी ने साहित्य की भाषा के प्रश्न पर भी विचार किया है। वे साहित्य में भाव को प्रधान तथा भाषा को गौण स्थान देने हैं और भावानुकूल भाषा के समर्थक हैं। उनका विचार है कि नच्चे साहित्य ने कभी जनता की भाषा नहीं अपनाई जाती। भाषा का प्रयोग साहित्यकार की प्रविष्टि तथा गहर्गर्द पर निर्भर है।

साहित्य तथा उसके विविध रूपों की आलोचना का विकास कविता

संस्कृत साहित्य में कविता सम्बन्धी आलोचना का विकास

संस्कृत साहित्य में काव्य-शास्त्र के उत्तरोत्तर विकास के साथ-साथ काव्य की परिभाषा भी परिवर्तित होती गई है। वेदों में 'कवि' शब्द का प्रयोग परमेश्वर के लिए किया गया है। उसमें कवि को परमेश्वर, मन का प्रेरक, सर्वव्यापी और अपने आप में स्थित बताया गया है।^१ भागवतकार ने उसे कवि कहा है, जो अपने हृदय में व्यक्त रूप में ब्रह्म को विस्तृत करता है।^२ कोषकारों ने कवि को सर्वज्ञ, सब प्रकार के विषयों का वर्णन करने वाला तथा सब स्थानों पर कल्पना द्वारा भ्रमण करने वाला कहा है।^३ उसे पंडित का पर्यायवाची भी कहा गया है।^४ इस प्रकार प्रारम्भ में कवि का महत्त्व लौकिक घरातल से ऊपर उठा हुआ था। उसमें असामान्य शक्ति तथा प्रतिभा मानी जाती थी।

प्राचीन समय में जब तक न्याय, मीमांसा, व्याकरण आदि शास्त्रों का विकास नहीं हुआ था और स्वानुभूति की अभिव्यक्ति का एक मात्र साधन काव्य ही था, काव्य और साहित्य पर्यायवाची शब्द थे, किन्तु आगे चलकर साहित्य तो भाषा अथवा वाङ्मय शब्दों के रूप में प्रयुक्त होने लगा तथा 'काव्य' शब्द केवल अपने सीमित अर्थों में। भरत ने 'नाट्य-शास्त्र' में उत्तम काव्य उसी को कहा है, जो कोमल और मनोहर पदों से युक्त, गूढ़ शब्द तथा अर्थ से हीन, जनता के लिए सरल, युक्तियुक्त, नृत्य में योजना के योग्य, रस की बहुत सी धाराएँ बहाने वाला तथा सन्धियों के सन्धान से युक्त हो।^५ इस परिभाषा में दृश्य काव्य के तत्त्वों का भी

१ 'कविर्मनीषी परिभूः स्वयभूः शुक्ल यजुर्वेदीय संहिता अ० ४० म० ८।

२ 'तेने ब्रह्महृदाय आदिकवये' श्रीभट्टभागवत पुराण १।१।४।

३ देखिए शब्द कल्पद्रुम, द्वितीय खण्ड, पृ० ६८।

४ देखिए अमर कोश २।७।५

५ मृदुलान्तिपदाद्य गूढशब्दार्थहीन,
जनपदसुखबोध्य, युक्तिमन्तृत्ययोज्यम्।
बहुकृतरसमार्गं सन्धिसन्धानयुक्त,
स भवति शुभ काव्य नाटकप्रेक्षकाणाम्।

विशेष समावेश है। इसी प्रकार अग्निपुराण में काव्य, ऐसी अलंकारपूर्ण, गुण-युक्त तथा दोषहीन पदावली को कहा गया है, जिसमें संक्षेप में ही अभीष्ट अर्थ सूचित किया जाता है।^१ इसमें काव्य में अभिवा का प्रधानत्व माना गया है।

संस्कृत साहित्य-शास्त्र में भामह सर्वप्रथम आलंकारिक है, जिन्होंने यह माना कि शब्द और अर्थ मिलकर काव्य बनता है।^२ दण्डी ने 'अग्निपुराण' की परिभाषा में से 'संक्षेपाद् वाक्यम्' निकालकर प्रायः उसकी व्याख्या को ही स्वीकार किया—'शरीर तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली'—काव्यादर्श १।१०। वामन ने काव्य में सौन्दर्य के तत्त्व को विशेष महत्त्व दिया है।^३ वे गुण तथा अलंकार से सुन्दर बनाए गए, शब्द तथा अर्थ को काव्य मानते हैं—काव्य शब्दोऽय गुणालङ्कृतयो शब्दार्थ-योर्वर्तते—काव्यालंकार सूत्र—१।१।१ कारिका। उन्होंने भी काव्य में दोष का निराकरण आवश्यक माना है तथा रीति अथवा विगिष्ट पद रचना को काव्य की आत्मा कहा है—'रीतिरात्मा काव्यस्य' का०सू०वृ० १।१।६। इसी प्रकार रुद्रट ने भी शब्द तथा अर्थ दोनों को काव्य कहा है—'ननु शब्दार्थौ काव्यम्'।—काव्यालंकार २।१। आनन्दवर्द्धन ने भी काव्य का स्पष्ट लक्षण न देकर, काव्य के शरीर को शब्द और अर्थ कहा है (शब्दार्थशरीर तावत् काव्यम्) तथा ध्वनि को काव्य की आत्मा माना है (काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति—ध्वन्यालोक १।१)। कुन्तक काव्य में वक्रोक्ति को विगिष्ट महत्त्व देते हुए, काव्य की यह परिभाषा देते हैं कि मिलित शब्द और अर्थ कवि के वक्र व्यापार से शोभित और सहृदयों को आह्लाद देने वाले रचना-ब्रन्व में जब विन्यस्त होते हैं, तो काव्य कहलाते हैं।^४

भोज ने दोषहीनता, गुण तथा अलंकारसम्पन्नता के साथ-साथ काव्य को रसान्वित भी माना है।^५ मम्मट ने काव्य में दोषहीनता, गुणसम्पन्नता, शब्द अर्थ का समावेश तो अनिवार्य माना है, किन्तु अलंकारों की अनिवार्यता स्वीकार नहीं की है।^६ हेमचन्द्र, विद्यानाथ तथा वाग्भट्ट द्वितीय, काव्य की परिभाषा में किसी नए तथ्य का समावेश न करके परम्परागत रूप में शब्द, अर्थ, गुण तथा अलंकार-पूर्णता और

१ "संक्षेपाद् वाक्यमिष्टार्थं व्यवच्छिन्ना पदावली

काव्य स्फुरदलंकार गुणवद्गोपवर्जितम्" अग्निपुराण ३३६।७ पृ० ८६४।

२ 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' काव्यालंकार १।१६।

३ 'काव्य ग्राह्यमलंकारात्। सौन्दर्यमलंकार' काव्यालंकार सूत्र १।१।१ तथा २।

४ शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारभालिनि।

वन्धे व्यवस्थितौ काव्य तद्विदाह्लादकारिणि ॥ वक्रोक्तिजीविनि १।७

५ 'निर्दोष गुणवत्काव्यमलंकारैरलङ्कृतम्।' सरस्वती कण्ठाभरण १।२।

६ 'तददोषो शब्दार्थौ सगुणावनलङ्कृती पुन क्वापि'—काव्यप्रकाश १।१।

दोषहीनता को ही काव्य मानते हैं।^१ वाग्भट्ट प्रथम, काव्य में सुन्दर शब्द तथा अर्थ, गुण तथा अलंकार, रीति तथा रस का समावेश मानते हैं।^२ इसी प्रकार जयदेव ने डम परिभाषा में वृत्ति का समावेश और किया है।^३ विद्याधर, भट्ट गोपाल तथा भट्ट-तीत ने कवि के कर्म के द्वारा काव्य की व्याख्या की है। इनका विचार है कि कवि वह होना है, जो किसी वस्तु के वर्णन में निपुण होता है तथा उसका कर्म काव्य होता है (वर्णनानिपुण कवि तस्य कर्म स्मृत काव्यम्—भट्टतीत)।

विश्वनाथ ने सबसे पहले रस को स्पष्ट रूप में काव्य की आत्मा माना है, तथा रसात्मक वाक्य को काव्य कहा है—‘वाक्य रसात्मक काव्यम्। रस्यते इति रस’—साहित्य दर्पण पृ० २७। उन्होंने शब्दार्थ के स्थान पर वाक्य का प्रयोग किया है। इनके पश्चात् पंडितराज जगन्नाथ ने रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करने वाले शब्द को काव्य माना है—‘रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द काव्यम्’—रसगंगाधर पृ० ४।^४ इस प्रकार ये वाक्य के स्थान पर शब्द का प्रयोग करते हैं तथा परम्परा से चले आए हुए अर्थ में ही रमणीय विशेषण जोड़ कर रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि का इस शब्द में समन्वय कर देते हैं। परवर्ती आचार्यों ने मम्मट, विश्वनाथ तथा पंडितराज की काव्य-परिभाषाओं को ही अधिक महत्त्व दिया है।

उपर्युक्त कथन का सार यह है कि संस्कृत काव्य-शास्त्र में काव्य के जिन तत्त्वों को सामान्यतः सदैव अपनाया जाता रहा, वे शब्द, अर्थ, दोषहीनता, गुण तथा अलंकार पूर्णता हैं। इनके अतिरिक्त काव्य में रीति, वक्रोक्ति, रस, ध्वनि को भी मूल-तत्त्व अथवा आत्मा के रूप में स्वीकार किया गया। अलंकारों की अनिवार्यता सभी ने नहीं मानी। कुछ आचार्य उनकी विशेष अनिवार्यता मानते थे तथा कुछ उनका केवल कभी-कभी प्रयोग ही स्वीकार करते थे। विश्वनाथ ने शब्द के स्थान पर वाक्य को काव्य का आधार बनाया तथा पंडितराज ने अर्थ को महत्त्व देकर उसकी रमणीयता को काव्य का प्रमुख तत्त्व स्वीकार किया। इस प्रकार संस्कृत साहित्य-शास्त्र में काव्य में शब्द अथवा वाक्य, अर्थ अथवा रमणीय अर्थ, ध्वनि, वक्रोक्ति, रस, रीति अथवा विशिष्ट-शब्द या पद, गुण, अलंकार, दोषहीनता, सरलता, सौन्दर्य, वृत्ति, वर्णन-निपुणता, स्पष्टता, सक्षिप्तता आदि तत्त्वों का विवेचन हुआ।

-
- १ (क) ‘अदोषी सगुणी सालकारी च शब्दायौ काव्यम्’ काव्यानुशासन, पृ० १६।
 (ख) गुणालंकारसहितौ शब्दायौ दोषवर्जितौ गद्यपद्योभयमयं काव्यं काव्य-विदोविदुः—प्रताप स्वयंशोभूपण—पृ० ४२। सं० १६०६। प्रथम संस्करण।
 (ग) शब्दायौ निर्दोषौ सगुणौ प्रायः सालकारी काव्यम्—काव्यानुशासन—पृ० १४
- २ ‘सावुज्ज्वलार्थसन्दर्भं गुणालंकारभूषितम्
 स्फुटरीतिरसोपेतं काव्यं कुर्वीत कीर्त्तये’—वाग्भट्टालंकार १।२।
- ३ ‘निर्दोषा लक्षणवती सरीतिगुणभूषिता
 सालंकार रसानेकवृत्तिर्वाक्काव्यनामभाक्’—चन्द्रालोक १।७।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में कविता सम्बन्धी विवेचन का विकास

प्राचीन यूनानी आचार्य काव्य को दैवी प्रेरणा का परिणाम मानते थे । होमर, हीसियोड तथा पिण्डार आदि सभी का यही विश्वास था । दैवी प्रेरणा से उत्पन्न होने के कारण वह सत्य भी होता था ।^१ ईसा की छठी शताब्दी पूर्व तक यूनानी दार्शनिकों ने काव्य को केवल आध्यात्मिक तत्त्वों का विवेचन ही माना तथा काव्य को प्रतीकवादी और साध्यावसान रूपक वाली (एलिगोरिकल) शैली को ही महत्त्व दिया । भारतीय श्रव्य काव्य की भांति उस समय का उनका काव्य भी श्रव्य होता था ।^२ पिण्डार ने काव्य में सांकेतिक व्यंजना को महत्त्व दिया । इन्होंने कम-से-कम शब्दों में भाव-प्रकाशन को महत्त्वपूर्ण माना । 'काव्य मुखरित चित्र है तथा चित्र मूक काव्य है' आदि परिभाषाएँ इनके समय में बनीं । गोजियास ने काव्य की अन्त-रात्मा तथा प्रभाव का विवेचन करके काव्य के कथित शब्द की शक्ति का विशेष महत्त्व स्वीकार किया । उनका विचार था कि काव्य के कथित शब्द के द्वारा विश्वास की उत्पत्ति और आनन्द का प्रसार तथा भय और दुःख का निवारण होता है । यूरी-पीडिज़ तथा ऐरिस्टोफेनीज़ काव्य का उद्देश्य शिक्षा देना मानते थे । उनके विचार से सत्काव्य वही है, जो मानव जीवन को अधिक उन्नतिशील बनाए ।

प्लेटो ने काव्य को दृश्य-जगत् की वस्तुओं तथा व्यापारों की अनुकृति कहा है । चूँकि उनके विचार से इस दृश्य जगत् का बाह्य-स्वरूप वास्तविक नहीं है, इसलिए वे काव्य को वास्तविकता की अनुकृति नहीं बरन् वास्तविकता की छलना की अनुकृति मानते हैं । इस प्रकार वह कविता को अनुकृति की अनुकृति कहते हैं ।^३ इन्होंने सबसे पहले काव्य का वर्गीकरण गीत (लिरिक), नाटक (ड्रामा) तथा महाकाव्य (एपिक) में किया । वे काव्य में सामंजस्य के नियम को मानते थे तथा सामंजस्य के अन्तर्गत, क्रम, नियंत्रण तथा समन्वय के नियमों को रखते थे । इन्होंने काव्य को अनैतिक तथा असत्य पर आधारित माना है तथा उसे बौद्धिक और चेतनात्मक न मानकर भावनात्मक कहा है ।

अरस्तू ने काव्य को अन्य कलाओं में से एक कला मानकर उसका अध्ययन राजनीति तथा नैतिकता से पृथक् किया है । वे काव्यकृति को ऐसी सौन्दर्य की वस्तु मानते हैं, जो अपने स्वरूप के अनुसार आनन्द प्रदान करती है । वे कविता अथवा चित्र

१. 'एण्ड, बिकोज़ इन्सपायर्ड, व्हाट दे सैंग, वाज ऑलसो ट्रू'

'दी मेकिंग आफ लिट्रेचर' (सन् १९४८) आर० पी० स्काट जेम्स, पृ० ३३ ।

२. 'दे सैलडम रैंड देम, पोयट्री वाज दी पोयट्री आफ दी स्पोकन वर्ड'

'दी मेकिंग आफ लिट्रेचर' (सन् १९४८) आर० ए० स्काट जेम्स पृ० ३३ ।

३. 'हिज बर्क इज़ नो मोर देन एन इमीटेशन आव एन इमीटेशन' वही, पृ० ४१ ।

में क्रम (आर्डर), अनुपात (प्रोपोरशन) तथा आगिक संगठन (आरगेनिक यूनिटी) नामक गुणों की अनिवार्यता मानते हैं। उनके अनुसार काव्य के चार प्रकार हैं, महाकाव्य, गीतिकाव्य, दुखान्त तथा सुखान्त। अरस्तू के मत से अनुकृति जीवन का काल्पनिक पुनर्निर्माण अथवा जीवन का वस्तुगत प्रतिनिधित्व है।^१ यह अनुकृति भाषा के माध्यम द्वारा होती है।

लाजाइनस काव्य को केवल सुखानुभूति या शिक्षा का साधन नहीं मानते। उनके विचार से काव्य एक ऐसी अलौकिक प्रेरणा है, जो नैतिकता से महत्तर है तथा जिसका अधीदात्म्य (सब्लिमिटी) पाठक को ईश्वरीय आनन्द देकर, उसे उसके मानवी-धरातल से ऊंचा उठा लेता है^२ और उसके तर्क तथा निर्णयों को अतिक्रान्त करके एक अदम्य प्रकाश से उसे जगमगा देता है। लाजाइनस के पश्चात् सर फिलिप सिडनी ने कविता को अपेक्षा के निम्न स्तर से उठाकर उसकी महत्ता स्थापित की। उनके विचार से कविता अनुकरण की कला तथा एक सवाक् चित्र है, जिसका लक्ष्य आनन्द तथा शिक्षा देना है।^३ बेन जानसन ने काव्य के लिए प्रतिभा की महत्ता का प्रतिपादन किया तथा ड्राइडन ने यूनानी आचार्यों के विपरीत काव्य का लक्ष्य 'शिक्षा' तथा मनोरञ्जन न मानकर 'आह्लाद' माना है। यह दूसरी बात है कि कविता आह्लाद देते हुए शिक्षा भी देती रहे (पोयसी ओनली इन्सट्रक्ट्स एज इट डिलाइट्स)। ड्राइडन काव्यानन्द को सौन्दर्यानन्द से पृथक् नहीं समझते। उनका विचार है कि कवि की रचनात्मक शक्ति कल्पना पर आधारित है, जो कवि का विशेष गुण है। उनके मत से कविता का कार्य श्रेष्ठ अनुसरण करना ही नहीं, वरन् हृदय पर प्रभाव डालना भी है। वे काव्य को भौतिक जगत् की अपेक्षा मानस-प्रत्यक्ष वस्तु मानते हैं। ऐडिसन ने समसामयिक मनोविज्ञान की खोजों के आधार पर कविता की इसी कल्पना-शक्ति का विश्लेषण कुछ स्थूल रूप में किया। लैजिंग ने काव्य कला को स्त्रच्छन्दतावादियों की भाँति मानसिक अभिव्यजना मानने पर भी उसका समन्वय यूनानी आचार्यों के वाह्य-सौन्दर्य से किया है। वे अभिव्यजना को ही काव्य का लक्ष्य मानते हैं। उनका विचार है कि कविता सवाक् चित्र नहीं है, क्योंकि कविता कला तथा चित्र कला की अभिव्यजना के क्षेत्र पृथक् है।

१ इमीटेशन फार दी पोयीटिक्स, इज दी आवजेक्टिव रिप्रेजेन्टेशन आफ लाइफ इन लिट्रेचर व्हाट इन अवर लँगुएज वी माइट काल दी इमेजिनेटिव रीकन्स्ट्रक्शन आफ लाइफ" वही, पृ० ५३।

२. "फार ए वर्क आफ जीनियस डज नोट ऐम एट परसुएशन, बट एक्सटेसी—और "लिफ्टिंग दी रीडर आउट आफ हिमसेल्फ" 'डी सबलीमीएट' ८,४

'दी मेकिंग आफ लिट्रेचर' (सन् १६४८) आर० ए०

स्काट जेम्स, पृ० ८६ से उद्धृत

३ देखिए 'एन एनथोलोजी आव क्रिटिकल स्टेटेमेन्ट्स' पृ० ४४।

स्वच्छन्दतावादी युग में काव्य की अभिव्यजना के साथ प्रेषणीयता का भी विवेचन हुआ। ब्लेक ने कविता सम्बन्धी रूढ़िवादी विचारधारा का विरोध किया। वे कविता को आनन्द तथा शिक्षा का ही साधन न मानकर, ससार की भौतिक वास्तविकताओं का, बुद्धि की अपेक्षा मन की आखों द्वारा देखा हुआ दृश्य मानते हैं। उनका विचार है कि कवि केवल मन की आखों द्वारा देखे हुए स्वर्गीय सत्य दृश्यों का उद्घाटन मात्र करता है। वह केवल शिक्षा तथा आनन्द ही नहीं देता। इन दृश्यों की अभिव्यजना में शक्ति तथा आनन्द भी प्रकट हो जाते हैं। वर्ड्सवर्थ काव्य को शक्तिशाली भावों का अनियंत्रित वेगपूर्ण प्रवाह मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कविता समस्त ज्ञान का परिष्कृत प्राण-तत्त्व है। यह शान्त क्षणों में स्मृत भावों की अभिव्यक्ति है।^१ वह कविता की विषय-वस्तु तथा भाषा-शैली का अकृत्रिम तथा सामान्य होना उचित समझते हैं। उन्होंने काव्य में भाव-पक्ष के साथ-साथ चिन्तन-पक्ष का भी महत्त्व माना है। शैली ने चिन्तन-पक्ष की अपेक्षा प्रतिभा या कल्पना पर अधिक जोर दिया है। वे कविता को सामान्यतः कल्पना की ही अभिव्यक्ति मानते हैं।^१ उनके विचार से कविता जीवन का वह चित्र है, जो अपने चिरन्तन सत्य के रूप में अभिव्यक्त होता है।^१ शैली कविता को आयास रहित स्वाभाविक कला मानते हैं। वे समझते हैं कि सौन्दर्य की अभिव्यक्ति उस सौन्दर्य की समता नहीं कर सकती, जो कवि के हृदय में रहता है। कालरिज काव्य में अकृत्रिमता, अनुभूति की सचाई और अभिव्यजना की सरलता को महत्त्व देते हैं। वे काव्य के लिए भावना तथा बौद्धिकता का सामंजस्य चाहते हैं।^१ वे कल्पना के साथ-साथ प्रकृति-निरीक्षण का भी काव्य में विशेष महत्त्व मानते हैं। उनका विचार है कि कवि की कल्पना में विषय और विषयी

- १ “पोयट्री इज दी स्पोंटेनियस ओवरफ्लो आफ पावरफुल फीलिंग्स”
‘प्रीफेस टू लिрикल बैलेड्स’—एन एनथोलोजी आफ क्रिटिकल स्टेटमेंट्स
(सन् १९३६) पृ० ५०।
- २ ‘पोयट्री इज इमोशन रीकलेक्टेड इन ट्रेन्क्यूलिटी’, ‘प्रीफेस टू लिрикल बैलेड्स’
वही, पृ० ५०।
- ३ “पोयट्री इन ए जैनेरल सेन्स, में बी डिफाइन्ड टू बी दी एक्सप्रेसन आफ दी इमेजीनेशन” ‘ए डिफेन्स आफ पोयट्री’—एन एनथोलोजी आफ क्रिटिकल स्टेटमेंट्स (सन् १९३६) पृ० ५५।
- ४ ‘ए पोयम इज दी वेरी इमेज आफ लाइफ एक्सप्रेस्ड इन इट्स इटरनल ट्रुथ’
वही, पृ० ५६।
- ५ ‘नो मैन वाज एवर यट ए ग्रेट पोयट, विदाउट बीईंग एट दी सेम टाइम ए प्रोफाउन्ड फिलोसोफर, फार पोयट्री इज दी ब्लोसम एण्ड दी फ्रोगरेन्स आव आल ह्यूमन नौलिज, ह्यूमन थोट्स, ह्यूमन पेशेन्स, इमोशन्स, लैंग्वेज……”
बायोग्रेफिया लिट्टेरिया— वही, पृ० ५५।

या मन और प्रकृति का समाहार होता है। कालरिज का विचार है कि काव्यानन्द सौन्दर्य पर आश्रित है तथा यह सौन्दर्य कल्पना-शक्ति पर निर्भर है। उनके विचार से कल्पना में आत्मा की सभी प्रक्रियाएँ, बुद्धि, इच्छा, ज्ञान, भाव, आदि समाहित हैं। कालरिज काव्य के आनन्द या रस को प्राचीन भारतीय आचार्यों की भांति अखण्ड तथा एक रूप नहीं मानते तथा कवि की मानसिक क्षमता तथा पाठक के मानसिक संस्थान के अनुरूप विभिन्न स्तरों तथा रूपों को स्वीकार करते हैं। उनका भी विचार है कि कविता केवल आनन्द के द्वारा ही शिक्षा दे सकती है।^१ वे कविता को 'सर्वोत्तम क्रम में सर्वोत्तम शब्द' कहकर काव्य के कला पक्ष के महत्त्व का भी निर्देश करते हैं। न्यूमेन का विचार है कि रचना-चमत्कार कविता का आवश्यक अंग नहीं है। वे कविता को उचित नैतिक अनुभूति के आन्तरिक भावों की अभिव्यक्ति मानते हैं।^२ लार्ड मैकाले कविता का यह अर्थ समझते हैं कि कविता इस प्रकार से शब्दों के प्रयोग करने की कला है कि जिससे कल्पना पर कुछ भ्रम उत्पन्न हो जाए।

मैथ्यू आर्नल्ड कविता को काव्यात्मक सत्य तथा सौन्दर्य के नियमों के द्वारा उत्पन्न हुई परिस्थितियों में जीवन की आलोचना समझते हैं। उनके विचार से यह मनुष्य की पूर्णतम चारणी से किसी प्रकार कम नहीं है। इसके द्वारा कवि सत्य की अभिव्यक्ति करने के निकटतम आ जाता है।^३ टा० जानसन ने कविता को छन्दात्मक रचना (पोयट्री इज मेट्रिकल कम्पोजीशन) कहा। उनका विचार है कि कल्पना को बुद्धि तत्त्व की सहायक बनाकर कविता आनन्द तथा सत्य का एकीकरण करने की कला है।^४ इसका लक्ष्य आनन्द के द्वारा शिक्षा देना है। विलियम हैजलिट ने कविता को कल्पना तथा भावावेगों की भाषा कहा है।^५ वह मनुष्य की सब प्रकार की धारणाओं की अभिव्यक्ति का स्पष्टतम रूप है। वाट्स इन्टन के विचार से कविता

१ "(दी) काम्युनिकेशन ऑफ प्लेजर इज दी इन्ट्रोडक्टरी मीन्स, बाई व्हिच एलोन दी पोयट मस्ट एक्सपेक्ट टू मोरेलाइज द्रिज रीडर्स"—वायोशेफिया लिटरेरिया—
वही, पृ० ५०।

२ देखिए वही, पृ० ६०।

३ (क) '(पोयट्री) इज ए क्रिटिजिज्म ऑफ लाइफ अण्डर दी कन्डीशन्स फिजिकल फार सच ए क्रिटिजिज्म बाई दी लाज ऑफ पोयिटिक ट्रूथ एण्ड पोयिटिक व्यूटी'
(ख) 'पोयट्री इज नॉयिंग लैम दैन दी मोस्ट परफेक्ट स्पीच ऑफ मैन, दैट इज व्हिच ही कमन् नोयरेंट टू बीडग एविल टू अटर दी ट्रूथ' वही पृ० ७१।

४ "पोयट्री इज दी आर्ट ऑफ यूनाइटींग प्लेजर विद ट्रूथ, बाई कार्लिंग इमैजिनेशन टू दी हैल्प ऑफ रीजन"—एन एनयोलोजी ऑफ क्रिटिकल स्टेटमेंट्स'
(सन् १९३९) पृ० १५।

५ "(पोयट्री) इज दी लैंग्वेज ऑफ दी इमैजिनेशन एण्ड दी इमोशन्स" वही, पृ० १८।

मनुष्य के मस्तिष्क की भावात्मक तथा लयात्मक भाषा में मूर्त तथा कलात्मक अभिव्यक्ति है ।^१

वाल्टर पेटर ने कला का लक्ष्य कला के आनन्द तक ही सीमित रखा । उनके विचार से काव्य (कला) का आनन्द ही केवल उसका लक्ष्य है, और कुछ नहीं । उन्होंने काव्य के वस्तु पक्ष को अभिव्यजना की कला से अधिक महत्त्व दिया । वे स्वान्त सुखाय के सिद्धान्त के अनुयायी थे, जो मनोविज्ञान के आधार पर सत्य नहीं ठहरता ।^१ लैजिंग ने काव्य-कला को सौन्दर्य-विशिष्ट-रचना माना था, किन्तु अभिव्यजनावामी क्रोचे के विचार से कला (काव्य) केवल अभिव्यजना है तथा अभिव्यजना के अतिरिक्त उसका कोई अन्य रूप नहीं है । यह अभिव्यजना मनोमय है, जिसे मन ही स्वयं में अभिव्यक्त करता है । इसमें बाह्य अभिव्यक्ति का स्थान गौण है । वे सहज-प्रज्ञा (इन्ट्यूशन) रूप (फार्म) तथा सौंदर्य को केवल अभिव्यजना ही कहते हैं ।^१ टाल्सटाय उपयोगितावादी सिद्धान्त के अनुसार कला (काव्य) में प्रेषणीयता या सक्रामकता को उसकी मूल विशेषता मानते हैं । उनके विचार से उत्कृष्ट-कला में लोक-मंगल के साधक उत्कृष्ट भावों का ही समावेश होना चाहिए । रिचर्ड्स इनके विपरीत काव्य तथा साहित्य के आह्लाद तथा अनुभूति को अन्य अनुभूतियों जैसा ही मानते हैं । उनका विचार है कि काव्य में प्रभावित करने की शक्ति, प्रेषणीयता, आह्लाद आदि किसी सौंदर्य-तत्त्व की उपस्थिति के कारण नहीं बरन् काव्य में व्यक्त अनुभव तथा उन अनुभवों में निहित मूल्य के कारण है । इस प्रकार वे काव्य में एक मूल्य निहित मानते हैं । रिचर्ड्स भाव-पक्ष के साथ-साथ कलापक्ष को भी उसके सवर्धन के लिए अनिवार्य मानते हैं । काडवेल काव्य का सम्बन्ध व्यक्ति की अपेक्षा समूह से जोड़ते हैं । उनका विश्वास है कि काव्य तथा साहित्य की रूपरेखा का निर्धारण समाज के आर्थिक ढाँचे के अनुरूप होता है । वे काव्य का समाज के हित के अनुरूप होना विषय समझते हैं ।

इस प्रकार पाश्चात्य काव्यालोचन के अन्तर्गत कविता के अन्तरंग तथा बाह्य पक्षों की गम्भीर छानबीन हुई । भारतीय आचार्यों की भाँति कविता की आत्मा सम्बन्धी विभिन्न मतों की अपेक्षा इसमें कविता की उत्पत्ति के मूल में मानसिक प्रक्रिया का मनोवैज्ञानिक आधार पर उत्तरोत्तर विवेचन तथा विश्लेषण होता रहा । विज्ञान के प्रसार ने इस विवेचन को विशेष गम्भीरता दी तथा विस्तार प्रदान किया । आरम्भ में काव्य को भारतीय आचार्यों की भाँति दैवी-प्रेरणा माना जाता था । पाश्चात्य साहित्यालोचन में केवल शब्द तथा अर्थ के आधार पर काव्य का ढाँचा

१ देखिए 'एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका', ९वाँ संस्करण, पोयट्री ।

२ देखिए 'दी मेकिंग आफ लिटरेचर' (१९४८), पृ० ३१४-३१५ ।

३ देखिए 'नया साहित्य नये प्रश्न' (१९४५) पृ० ८३ ।

नहीं बढ़ा किया गया। वहाँ भी काव्य का प्रारम्भिक विवेचन, श्रव्य तथा दृश्य काव्य को लेकर ही हुआ, जिसमें दृश्य-काव्य के विवेचन का प्राबल्य था। किन्तु इन आचार्यों ने काव्य का वर्गीकरण दृश्य तथा श्रव्य, मुक्तक तथा प्रबन्ध और उत्तम, मध्यम तथा अधम काव्य में न करके, इसको गीतिकाव्य (लिरिक), नाटक (ड्रामा) तथा महाकाव्य (एपिक) के रूप में विभाजित किया। इनका काव्य के विवेचन का मूल सिद्धान्त, अनुकृति रहा, जिसके विश्लेषण, विवेचन तथा विकास के अनुसार अन्य सिद्धान्त उत्पन्न हुए। इन्होंने काव्य को कला का ही एक रूप समझा, इसलिए इनके द्वारा काव्य-कला का चित्र, संगीत आदि कलाओं से तुलनात्मक विवेचन भी किया गया। अनुकृति के सिद्धान्त के फलस्वरूप ही कदाचित् काव्य के तत्त्वों के विवेचन की अपेक्षा उसकी प्रक्रिया का अध्ययन अधिक व्यापक रहा। काव्य-रचना की मानसिक प्रक्रिया के अन्तर्गत सौन्दर्य, कल्पना, अभिव्यजना, प्रेक्षणीयता, बौद्धिकता, भावना, कलात्मक आनन्द, संगीत आदि तत्त्वों पर विचारपूर्ण विभिन्न मत प्रकट किए गए तथा काव्य रचना की प्रक्रिया में इनका स्थान तथा महत्त्व भी निर्धारित किया गया। इसके अतिरिक्त काव्य के स्वरूप में इनके पारस्परिक योग का विचार भी किया गया।

इसी प्रकार काव्य के लक्षण के सम्बन्ध में भी पाश्चात्य-साहित्यालोचन में प्रौढ़ विचार प्रस्तुत किए गए। इस प्रारम्भिक विचार का कि काव्य का उद्देश्य शिक्षा देना तथा नैतिक उन्नति करना है, उत्तरोत्तर अधिकाधिक विकास किया गया तथा अन्त में इस निर्णय पर पहुँचा गया कि काव्य आनन्द के माध्यम से ही अपना नैतिक कर्तव्य पूरा करता है। इसके अतिरिक्त यह भी माना गया कि वास्तविक काव्य में आनन्द के द्वारा सत्य तथा उच्च भावनाओं की अभिव्यक्ति होती है। इसके विपरीत वाल्टर पेटर आदि का यह मत स्थापित हुआ कि काव्य का कोई अन्य लक्ष्य नहीं है। उसका लक्ष्य केवल अभिव्यक्ति का आनन्द अथवा कलात्मक आनन्द प्रदान करना मात्र है। अभिव्यजनावेदी इस सम्बन्ध में और आगे बढ़े तथा उन्होंने अभिव्यजना तथा अनुभूति को एक करके काव्य को मानस लोक में ही प्रतिष्ठित कर दिया। किन्तु इन विचारों की प्रतिक्रिया-स्वरूप काव्य के सामाजिक मूल्य का महत्त्व पुनः प्रतिष्ठित किया गया। रिचर्ड्स ने काव्य की अनुभूतियों में सामाजिक मूल्य का प्रतिपादन किया। टाल्सटाय ने काव्य के भावों को सक्रामक मानकर, उनका समाज के लिए मूल्य माना तथा उत्कृष्ट भावों को ही काव्य में स्तुत्य बताया। प्रगतिवादियों ने तो काव्य को व्यक्तित्व की सीमा से बाहर निकाल कर समाज के संघर्ष का ही एक अस्त्र बना दिया। इस प्रकार काव्य के उद्देश्य का विवेचन पाश्चात्य साहित्यालोचन में कलात्मक आनन्द तथा उपयोगिता के बीच में ही प्रसरित रहा। पाश्चान्त्य साहित्यालोचन में काव्य के दो ही लाभ माने गए, आनन्द तथा शिक्षा। किन्तु भारतीय काव्य शास्त्र में चारों फल, कला में विचक्षणता, कीर्ति, प्रीति, द्रव्य-लाभ, व्यवहार-ज्ञान, दुःख-नाश, शीघ्र-परमानन्द तथा कान्ता-सम्पत्ति-

मधुरिमायुक्त उपदेश की प्राप्ति मानी गई है।^१ इसी प्रकार भारतीय आचार्यों ने काव्य की प्रक्रिया के अध्ययन की अपेक्षा काव्य के हेतुओं का ही स्थूल विचार अधिक किया है। वे शक्ति, निपुणता, ज्ञान, अभ्यास, प्रतिभा आदि को ही काव्य का कारण बताते हैं।^२

आधुनिक हिन्दी साहित्यालोचन में कविता-सम्बन्धी विवेचन पर पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों ही आलोचना-पद्धतियों के विचारों का प्रभाव पड़ा। आलोच्य-काल के पूर्व से भारतीय साहित्यालोचन में जो कविता सम्बन्धी विचारधारा प्रवाहित होती आई थी, उसने इस युग के प्रारम्भिक रीतिकारों को भी प्रभावित किया, किन्तु अंग्रेजी राज्य, संस्कृति तथा साहित्य के विस्तार के साथ-साथ उस पर पाश्चात्य साहित्यालोचन का भी उत्तरोत्तर प्रभाव पड़ता गया। लछिराम, मुरारीदान, जगन्नाथ प्रसाद 'भानु', अर्जुनदास केडिया, बिहारी लाल भट्ट आदि आधुनिक रीतिकारों का कविता सम्बन्धी विवेचन प्रायः परम्परागत ही है। भामह, दण्डी, वामन, मम्मट, विश्वनाथ, पंडितराज जगन्नाथ आदि प्राचीन आचार्यों के अनुसार इन्होंने काव्य के प्रयोजन, कारण, लक्षण, आत्मा आदि विषयों का ही विवेचन किया है। इनके इस विवेचन में कोई विशेष नवीनता नहीं है। इन्होंने केवल अपनी रुचि तथा बुद्धि के अनुसार प्राचीन आचार्यों के लक्षणों में थोड़ा बहुत परिवर्तन मात्र ही प्रस्तुत किया है तथा काव्य के प्रयोजन तथा कारणों के विवेचन में किसी प्रकार का कोई योग नहीं दिया है। इन आधुनिक रीतिकारों का कविता सम्बन्धी विवेचन प्रायः परिचयात्मक मात्र ही अधिक है। इनमें विवेचन तथा विश्लेषण की अधिक शक्ति नहीं है।

आधुनिक रीतिकार

लछिराम तथा मुरारीदान

लछिरामजी ने 'रावणेश्वर कल्पतरु' में काव्य के प्रयोजन तथा काव्य के भेदों का वर्णन किया है। इसमें उन्होंने 'चन्द्रालोक' के आधार पर काव्य के तीन भेद उत्तम, मध्यम तथा अधम माने हैं। इसी प्रकार कविराजा मुरारीदान ने पण्डित-

-
- १ (क) धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्य कलासु च,
करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधुकाव्यनिबन्धनम् । 'काव्यालंकार' १।२।
(ख) काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये,
सद्यः परनिर्वृतये कान्तासम्मिततथोपदेशयुजे ॥ 'काव्य प्रकाश' १।२।
- २ (क) शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् ।
काव्यज्ञ शिक्षयाम्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥ 'काव्य प्रकाश' १।३।
(ख) नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुत च बहु निर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगो तस्य कारणं काव्यसम्पदः ॥ 'काव्यादर्श' १।१०३।

राज जगन्नाथ के मतानुसार 'रमणीय अर्थ कहने वाले शब्द को काव्य कहा है।'^१

कन्हैया लाल पोद्दार

पोद्दार जी काव्य में ध्वनि और अलंकार को मुख्य मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य में रस, भाव आदि ध्वनि द्वारा ही प्रभावशाली होते हैं। वे 'अग्नि-पुराण' के अनुसार अलंकारों को भी काव्य का शोभावर्द्धक तत्त्व मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य में व्यंग्य और अलंकार का संयोग शोभा की वृद्धि करने वाले आभूषणों के समान है। उनका काव्य का यह लक्षण कि निर्दोष, गुण तथा अलंकार सहित अथवा कहीं-कहीं अलंकाररहित शब्दार्थ को काव्य कहते हैं, मम्मट का ही अनुकरण मात्र है।

वे 'काव्य प्रकाश' के अनुसार शक्ति, निपुणता तथा अभ्यास को काव्य के निर्माण तथा उत्कृष्टता का हेतु मानते हैं। उन्होंने काव्य में प्रतिभा तथा निपुणता को विशेष महत्त्व दिया है।^२ इसी प्रकार उन्होंने 'काव्य-प्रकाश' के अनुसार ही यश, ब्रह्म-लाभ, लोकव्यवहार, ज्ञान, उपदेश, दुःख-निवारण तथा परमानन्द की प्राप्ति को काव्य-प्रयोजन के रूप में स्वीकार किया है। वे तीन प्रकार के शब्दों से उपदेश प्राप्ति मानते हैं, प्रथम प्रभुसम्मित शब्द अर्थात् वेद, स्मृति आदि के शब्द, दूसरे सुहृदसम्मित अर्थात् पुराण, इतिहास आदि के शब्द तथा तीसरे कान्ता की भाँति रमणीय शब्द। उनका भारवि की भाँति विचार है कि काव्य में हितपूर्ण तथा मधुर दोनों प्रकार के शब्दों का योग रहता है, जो विश्व में अन्यत्र दुर्लभ है (हितं मनोहारि च दुर्लभ वच — भारवि)।

जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'

भानुजी ने काव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में आनन्दवर्द्धन, विद्यानाथ आदि के विपरीत अपना यह मत दिया है कि "शब्द और अर्थ वाक्य के शरीर हैं, व्यंग्य जीवात्मा है और रस परमात्मा है।"^३ उन्होंने इस परिभाषा में अलंकार और गुण को कहीं स्थान नहीं दिया है। वे व्यंग्य से अधिक महत्त्व रस को देते हैं, क्योंकि व्यंग्य

१ "जसवन्त-जसोभूषण" (सन् १९१०) प्रस्तावना पृ० ५७।

२ "पर प्रतिभा से केवल हृदय में शब्द और अर्थ का सन्निधान ही होता है, सार का ग्रहण और असार का त्याग व्युत्पत्ति-निपुणता-द्वारा ही हो सकता है।"

काव्य कल्पद्रुम (स० १९६८) पृ० २०४

३ काव्य प्रभाकर (स० १९६६) पृ० ६६३।

में तो उक्ति केवल सुन्दर और मनोहारिणी ही होती है, किन्तु रस तो उसका आवार ही है ।^१

भानुजी ने पूर्ववर्ती आचार्यों के लक्षणों पर भी अपना मत प्रकट किया है । सम्मत की काव्य परिभाषा में वे व्यर्थ-विशेषण-दोष मानते हैं तथा उसमें कोई स्थिरता नहीं समझते । विद्यानाथ के लक्षण में उन्हें काव्य के दोषरहित (दोषवर्जित) होने पर आपत्ति है । उनका विचार है कि इस प्रकार तो किञ्चिन्मात्र दोष आ जाने पर किसी महाकवि का अन्य सब प्रकार से सुन्दर काव्य भी काव्य नहीं कहा जा सकता । भोज की परिभाषा में उन्हें यह आपत्ति है कि भोज ने यह नहीं बताया कि कौन वस्तु निर्दोष तथा अलंकार सहित होनी चाहिए । उनके विचार से उसमें वाक्य शब्द का अभाव है । इसके अतिरिक्त वे कहते हैं कि जब काव्य को रसात्मक ही कह दिया तो गुण अलंकारादि महिन कहने की क्या आवश्यकता है । दण्डी की परिभाषा में वे अनिर्व्याप्ति दोष मानते हैं । पण्डितराज जगन्नाथ की परिभाषा “रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द काव्यम्” में उन्हें यह आपत्ति है कि इसमें शब्द के स्थान पर वाक्य का प्रयोग होना चाहिए था, क्योंकि वाक्य से तो शब्द का ग्रहण हो जाता है किन्तु शब्द में वाक्य का ग्रहण नहीं हो सकता । जगन्नाथ दास रत्नाकर ने इस परिभाषा को सुधार कर इस भाँति लिखा था, “होय वाक्य रमणीय जो काव्य कहावे सोय” किन्तु इसको भी अर्थ शब्द के अभाव के कारण भानुजी दोषपूर्ण समझते हैं और उसे सुधार कर इस भाँति लिखते हैं, “सोई काव्य है वाक्य जो अर्थ सहित रमणीय” ।^२

इस भाँति वे अन्य सभी लक्षणों में आचार्य विश्वनाथ के लक्षण ‘रसात्मक काव्य काव्यम्’ ही को उचित मानते हैं क्योंकि उनके विचार से इस लक्षण में वाक्य के नदोष तथा मगुण होने का झगडा छोड़कर एक सीधी बात कह दी गई है, जो सबसे प्रबल है तथा जिसमें सूक्ष्म रूप में काव्य के साराग अर्थात् वाक्यार्थ की रमणीयता का सम्यक् समावेश है ।^३ उन्होंने इस ओर ध्यान नहीं दिया कि इस परिभाषा के अनुसार रसहीन, चमत्कारपूर्ण तथा अलंकार युक्त वाक्य काव्य नहीं हो सकता । वे काव्य-रचना के लिए शक्ति (प्रतिभा), निपुणता और अभ्यास तीनों की नितान्त आवश्यकता समझते हैं । वे अभ्यास को इसलिए सबसे प्रमुख समझते हैं कि अभ्यास से निपुणता और निपुणता से शक्ति प्राप्त होती है । वे शक्ति के दो भेदों—सहजा (ईश्वर प्रदत्त) तथा उत्पाद्या (निपुणताजन्य अर्थात् कष्टसाध्य) में से उत्पाद्या के विशेष महत्त्व को स्वीकार करते हैं ।^४ भानु जी भी काव्य से पाँच लाभ मानते

१ “व्यर्थ मय कविता गोरस में शर्करा के सहज है । यदि शर्करा न हुई तो गोरस में जो स्वाभाविक माधुर्य है वह तो नष्ट होना ही नहीं, हाँ विशेष मधुर नहीं होता ।” वही पृ० ६६३ ।

२ काव्य प्रभाकर (स० १९६६) पृ० ६६० ।

३ वही, पृ० ६६० ।

४ वही, पृ० ६६१-६६२ ।

है—व्यवहार का ज्ञान, दुःख का नाश, आनन्द की प्राप्ति, कान्तासम्मित उपदेश तथा हित मनोहारि च दुर्लभ वच ।

अर्जुनदास केडिया

केडियाजी काव्य को मानव-जीवन, मानव-अनुभूतियों और मानव अन्तर्वृत्तियों का विशद चित्र मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य का प्रकाश मानव जीवन के प्रायः साथ ही साथ हुआ है और वह तब तक देदीप्यमान रहेगा, जब तक इस विशाल ब्रह्माण्ड में मनुष्यत्व का अस्तित्व है। उनका विचार है कि केवल मानव जीवन के साथ ही नहीं, बल्कि समस्त सृष्टि के साथ काव्य का इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि उसका स्रष्टा 'ईश्वर' तक कवि कहा गया है। वे काव्य को जैसा रमणीय एवं अलौकिक आह्लादकारक मानते हैं वैसा जटिल एवं क्लिष्ट भी। वे काव्य के रसा-स्वादन को अनिवार्य और अत्यन्त दुर्लभ मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य का ज्ञान जीवन के अम्लान सौन्दर्य, सरसता या सहृदयता को प्रदान करने वाला है। उन्होंने काव्य और साहित्य को पर्यायवाची न मानकर उनके स्वरूपों को एक दूसरे से भिन्न समझा है।

बिहारी लाल भट्ट

भट्ट जी शब्द और अर्थ दोनों के चमत्कार से पूर्ण वाक्य को काव्य मानते हैं।^१ उन्होंने अपनी परिभाषा देने से पूर्व काव्य के अनेक पूर्ववर्ती लक्षण दिए हैं, जैसे साहित्य-दर्पण के आधार पर यह लक्षण दिया है —

“वाक्य रसात्मक काव्य है, सरस अलंकृत जोय ।
वृत्ति रीति लक्षण सहित काव्य कहावत सोय ॥”

इस परिभाषा में रसात्मक वाक्य को काव्य माना गया है, किन्तु फिर 'सरस' शब्द का अनावश्यक प्रयोग भी किया गया है। इसके अतिरिक्त इसमें गुण, वृत्ति, रीति तथा अलंकारों की भी अनिवार्यता दिखाई गई है। किन्तु इस परिभाषा में उन्हें यह स्वयं आपत्ति है कि अलंकारादिरहित होने पर भी तो कोई वाक्य रस या सौन्दर्य के ही कारण भी तो काव्य हो सकता है। उनका 'रस गगाधर' के अनुसार दिया हुआ लक्षण यह है —

“देय अर्थ रमणीय अति जाकी शब्द स्वरूप ।
ऐसी रचना को कहत कविजन काव्य अनूप ॥”

काव्य के कारणों में से वे पूर्व-संस्कार, सद्ग्रन्थों का अध्ययन और अभ्यास तीन को अनिवार्य मानते हैं। पूर्व संस्कार से उनका तात्पर्य कवि-प्रतिभा से ही है, जो पूर्वजन्मों के संस्कारों द्वारा प्राप्त होती है। उन्होंने दण्डी के 'काव्यादर्श' से केवल

पूर्व सस्कार नामक एक ही कारण भिन्न दिया है, किन्तु पूर्व-सस्कार से वे प्रतिभा का ही अर्थ लेते हैं ।

वे मम्मट के अनुसार यश, धन, व्यवहार की प्राप्ति तथा अमंगल के निवारण को काव्य-प्रयोजन मानते हैं । वे कविता की पूर्ण सिद्धि के लिए प्रथम, शब्दार्थ ज्ञान तथा द्वितीय पिंगल, का ज्ञान अनिवार्य मानते हैं ।

मिश्रबन्धु

मिश्रबन्धुओं ने "साहित्य-पारिजात" में जहाँ वाक्य और अर्थ में से कोई भी शब्द रमणीय हो, वही काव्य माना है । वे भी पण्डितराज के लक्षण 'रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द काव्यम्' को स्वीकार नहीं करते, क्योंकि इसके अनुसार केवल अर्थ की रमणीयता काव्य मानी गई है, शब्द की नहीं । इसके अनुसार तो शब्दालंकार, चित्र आदि भी काव्य की परिभाषा के अन्तर्गत नहीं आ सकते । इसलिए वे अर्थ की रमणीयता के अतिरिक्त वाक्य की रमणीयता को भी, जिसमें शब्द की रमणीयता भी सम्मिलित है, काव्य मानते हैं । उनके विचार से वाक्य से पृथक् शब्द की रमणीयता अर्थहीन होने के कारण कुछ नहीं है । इसलिए उन्होंने अपनी परिभाषा में शब्द की रमणीयता का उल्लेख नहीं किया है । मिश्रबन्धुओं की परिभाषा में यह दोष है कि वे वाक्य और अर्थ दोनों का भिन्न-भिन्न निरर्थक प्रयोग करते हैं । वास्तव में वाक्य कहने से भी अर्थ का ही ज्ञान होता है । उन्होंने भी 'काव्य-प्रकाश' तथा 'काव्य निर्णय' के आधार पर ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अवर नामक काव्य के तीन भेद माने हैं ।

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि इन आधुनिक रीतिकारों की काव्यालोचन-पद्धति परम्परागत लक्षणों तथा उदाहरणों वाली ही थी । इनकी विचार-परम्परा भी प्राचीनकालीन ही थी । इन्होंने कविता के लक्षण, हेतु, प्रयोजन का ही परिचयात्मक विवरण काव्य के माध्यम से दिया है तथा गद्य की अपेक्षा पद्य का ही अधिक प्रयोग किया है । इनमें मौलिक चिन्तन की शक्ति अधिक न होने के कारण ये आचार्यों के प्रदर्शित प्राचीन मार्ग पर ही साधारणतः चल सके हैं । पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्तों का इन पर केवल प्रारम्भिक रूप में ही प्रभाव पड़ा है ।

इन रीतिकारों का काव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में अपना कोई विशेष दृष्टिकोण नहीं है । इन्होंने प्राचीन आचार्यों के लक्षणों का ही विवेचन तथा विश्लेषण करके उन पर अपने विभिन्न मत प्रकट किए हैं तथा उनमें से ही किसी न किसी को अपनी रुचि तथा बुद्धि के अनुसार ग्रहण किया है । इनके द्वारा भामह, दण्डी, मम्मट, विद्यानाथ, विश्वनाथ तथा पण्डितराज जगन्नाथ के लक्षणों पर सबसे अधिक विचार किया गया है । इनमें से भी प्रायः मम्मट, विश्वनाथ तथा पण्डितराज जगन्नाथ के लक्षणों को अधिक मान्यता दी गई है । कुछ आधुनिक रीतिकारों ने परम्परागत लक्षणों में थोड़े

बहुत अपने लक्षण प्रस्तुत किए हैं, जैसे मिश्रबन्धुओं ने रमणीयार्थ का प्रतिपादन करने वाले शब्द को काव्य कहने के स्थान पर रमणीय वाक्य तथा रमणीय अर्थ को काव्य कहा है। भारतीय साहित्यालोचन की इस पद्धति के विपरीत पाश्चात्य काव्यालोचन का प्रभाव भी कुछ लक्षणों पर पड़ना प्रारम्भ हो गया है, जैसे केडिया जी ने काव्य को मानव जीवन, मानव अनुभूतियों तथा मानव अन्तर्वृत्तियों का चित्र माना है।

काव्य के लक्षणों के अतिरिक्त इनका दूसरा विषय काव्य के हेतुओं का विवेचन था। इस सम्बन्ध में इन्होंने कोई मौलिक उद्भावना नहीं की, केवल भामह, दण्डी तथा मम्मट के अनुसरण पर काव्य के निर्माण तथा उत्कृष्टता के हेतुओं के रूप में शक्ति (प्रतिभा), पूर्ण सस्कार, निपुणता, सद्ग्रन्थों के अध्ययन तथा अभ्यास को ही अपनाया। इनमें से भी किसी ने अभ्यास, किसी ने निपुणता तथा किसी ने प्रतिभा का महत्त्व शेष से अधिक समझा है। इन्होंने प्रतिभा के सहजा तथा उत्पाद्या नामक भेदों में से उत्पाद्या को अधिक महत्त्व दिया है।^१

काव्य के प्रयोजन के सम्बन्ध में भी इनके विशेष मौलिक विचार नहीं हैं। इन्होंने भी मम्मट के अनुसार, यश, द्रव्यलाभ, लोक-व्यवहार-ज्ञान, उपदेश, दुःख अथवा अमंगल का निवारण, परमानन्द की प्राप्ति आदि का परिचयात्मक विवरण मात्र दिया है।

इन्होंने काव्य के भेदों के सम्बन्ध में भी कोई नया विचार प्रस्तुत नहीं किया तथा परम्परागत उत्तम, मध्यम तथा अधम अथवा ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अवर नामक काव्य के तीन रूपों को ही मान्यता दी। इनके द्वारा पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर काव्य का नवीन वर्गीकरण नहीं हुआ।

काव्य सम्बन्धी अन्य विषयों में से भी इनके द्वारा काव्य के महत्त्व, स्वरूप, लक्ष्य, आनन्द आदि पर भी कहीं-कहीं चलते विचार प्रकट किए गए। इन्होंने काव्य के आनन्द को अनिर्वचनीय तथा दुर्लभ और उसके ज्ञान को सौन्दर्य, सरसता तथा सहृदयता प्रदान करने वाला माना तथा कविता की सिद्धि के लिए शब्दार्थ तथा पिंगल का ज्ञान आवश्यक समझा। इन्होंने काव्य के स्वरूप के अन्तर्गत रमणीयता, अलौकिकता, आनन्दपूर्णता के साथ-साथ जटिलता तथा क्लिष्टता को भी अपनाया। इस प्रकार इन आधुनिक रीतिकारों ने काव्यालोचन का कोई नया मार्ग प्रशस्त करके पुरानी पगडड़ियों में ही थोड़ी बहुत चहल-पहल की।

आधुनिक आलोचक

द्विवेदी जी के प्रादुर्भाव के साथ-साथ हिन्दी साहित्यालोचन पर पाश्चात्य साहित्यालोचन का उत्तरोत्तर प्रभाव पड़ना प्रारम्भ हो गया। आधुनिक आलोचकों ने

१ देखिए 'काव्य प्रभाकर' (सं० १९६६) पृ० ६६१-६६२।

प्राचीन आचार्यों के लक्षणों के प्रतिपादन तक ही अपने आपको सीमित न रखकर पाश्चात्य विचारों के नवीन प्रकाश में उन्हें परखना आरम्भ किया। ये आलोचक संस्कृत आलोचना के किसी सम्प्रदाय तक ही सीमित रह कर काव्य की आत्मा के रूप में अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि, रस आदि का ही समर्थन नहीं करते रहे वरन् व्यापक रूप में मौलिक आलोचना के नवीन क्षेत्रों में उतर आए। इनके द्वारा कविता की विभिन्न नवीन परिभाषाएँ दी गईं, उसके स्वरूप का वैज्ञानिक विश्लेषण तथा विवेचन किया गया, उसकी रचना प्रक्रिया के सम्बन्ध में विभिन्न मत प्रतिपादित किए गए तथा उसके स्वरूप के विभिन्न तत्वों की छानबीन, मनोविज्ञान के आधार पर, वैज्ञानिक रूप में की गई। इनके द्वारा कविता की रचना की मानसिक प्रक्रिया, कविता का बाह्य तथा आन्तरिक स्वरूप, प्रेषणीयता की समस्या, कविता का विषय, भावों का महत्त्व, बाह्य तथा मानव-प्रकृति का कविता से सम्बन्ध, छन्द, तुक, भाषा, शैली, उद्देश्य, कविता में चिन्तन तथा भावना का पारस्परिक स्थान, आदि विषयों का भी विशेष समृद्ध विवेचन हुआ। महावीर प्रसाद द्विवेदी, पद्मसिंह शर्मा, भगवान् दीन, रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दर दास, जयशंकर प्रसाद, नन्ददुलारे वाजपेयी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, सुमित्रानन्दन पन्त, निराला, महादेवी, सुधाशु, शांतिप्रिय द्विवेदी, रामकुमार वर्मा, नगेन्द्र आदि आलोचकों ने कविता का विशेष विवेचन प्रस्तुत किया।

महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी कविता और पद्य में वही भेद मानते हैं, जो अंग्रेजी की पोयट्री और वर्स में है। दोनों का अन्तर बताते हुए वे लिखते हैं “किसी प्रभावोत्पादक और मनोरंजक लेख, बात या वस्तुता का नाम कविता है और नियमानुसार तुली हुई सतरो का नाम पद्य है।”^१ वे कविता को छन्दोबद्ध रचना तथा पद्य दोनों से भिन्न मानते हैं। उनका विचार है कि कविता के लक्षण होने पर कविता गद्य तथा पद्य दोनों में हो सकती है तथा कविता के लक्षणों से हीन गद्य, पद्य, छन्द भी कविता नहीं कहला सकते। वे कविता को तुली हुई शब्द-स्थापना मात्र नहीं समझते। वे समझते हैं कि “जो बात एक असाधारण और निराले ढंग से शब्दों के द्वारा इस तरह प्रकट की जाए कि सुनने वाले पर उसका कुछ न कुछ असर जरूर पड़े, उसी का नाम कविता है।”^२ वे अन्तःकरण की वृत्तियों को ही कविता कहते हैं। उनका विचार है कि “नाना प्रकार के योग से उत्पन्न हुए मनोभाव जब मन में नहीं समाते तब वे आप ही आप मुख के मार्ग से बाहर निकलने लगते हैं, अर्थात् वे मनोभाव शब्दों का स्वरूप धारण करते हैं। वही कविता है, चाहे वह पद्यात्मक हो, चाहे गद्यात्मक।”^३

१ रसज्ञ रजन (सं० १६७६) पृ० ३६।

२ वही, पृ० ४०।

३ वही, पृ० ५२।

काव्य की प्रक्रिया के सम्बन्ध में उनका कथन है कि कवियों का यह काम है कि वे जिस पात्र या जिस वस्तु का वर्णन करते हैं, उनका रस अपने अन्तःकरण में लेकर उसे ऐसा शब्द रूप दे देते हैं कि उन शब्दों के सुनने से वह रस सुनने वालों के हृदय में जाग्रत हो उठता है।^१

वे कविताओं को सरस, मनोरञ्जक, हृदयग्राहिणी, यथार्थ, स्वाभाविक, अबाधित तथा अनियन्त्रित मानते हैं। उनका विचार है कि “संसार में जो बात जैसी दीख पड़े कवि को उसे वैसी ही वर्णन करना चाहिए। उसके लिए किसी तरह की रोक या पाबंदी का होना अच्छा नहीं। दबाव से कवि का जोश दब जाता है। उसके मन में जो भाव आप ही आप पैदा होते हैं उन्हें जब वह निडर होकर अपनी कविता में प्रकट करता है तभी उसका असर लोगों पर पूरा-पूरा पड़ता है। बनावट से कविता बिगड़ जाती है।”^२ जिस कविता में परतन्त्रता, पुरस्कारप्राप्ति या अन्य किसी कारण से बाधा उत्पन्न हो जाती है, वह कभी सुन्दर तथा प्रभावोत्पादक नहीं हो सकती। काव्य में यथार्थता तथा वास्तविकता के महत्त्व के सम्बन्ध में उनका विचार है कि असलियत से दूर होने से “कविता को बहुत हानि पहुँचती है। विशेषकर के शिक्षित और सम्यक् देशों में कवि का काम, प्रभावोत्पादक रीति से यथार्थ घटनाओं का वर्णन करना है, आकाश कुसुम के गुलदस्ते तैयार करना नहीं। अलंकार शास्त्र के आचार्यों ने अतिशयोक्ति अलंकार जरूर माना है, परन्तु अभावोक्ति भी क्या कोई अलंकार है? किसी कवि की बेसिर पैर की बातें सुनकर किस समझदार आदमी को आनन्द प्राप्त हो सकती है।”^३

उनका विचार है कि कविता का विषय, समय तथा परिस्थिति के अनुकूल बदलता जाना चाहिए। एक ही विषय की कविता के सदैव प्रचार से उसकी सीमा कुछ छटककर बहुत थोड़ी रह जाती है तथा उसकी असलियत काफ़ूर हो जाती है। इससे भाषा में भी दोष आ जाता है तथा साहित्य पर भी बहुत आघात होता है। इस तथ्य की पुष्टि उन्होंने उर्दू कविता की निरन्तर शृंगारी परिपाटी के प्रवाह तथा रीतिकालीन कवियों के कवित्त, सबैया, घनाक्षरी, दोहे, सोरठे के निरन्तर प्रयोग तथा नखशिख, नायिकाभेद, अलंकार-शास्त्र की निरन्तर रचना का प्रभाव दिखाकर की है। वे कविता में नएपन को आवश्यक समझते हैं। एक ही प्रकार की कविता, भाषा, भाव तथा उक्ति का प्रयोग जब रूढ़ तथा परम्परागत हो जाता है तब साहित्य में प्रायः उसी का अनुगमन होता रहता है तथा नवीनता का समावेश बहुत कठिनाई से होता है।

१. रसज्ञ रजन (स १९१६) पृ० ५३।

२. वही, पृ० ३६।

३. वही, पृ० ३६।

उनके मत से कवि का सबसे बड़ा गुण नई बातों का सूझना है। नई-नई बातों की उत्पत्ति के लिए कल्पना की बड़ी आवश्यकता है। जिस कवि की कल्पना शक्ति जितनी अधिक होगी, उसकी कविता उतनी ही उच्चकोटि की होगी। वे कहते हैं कि 'कविता के लिए उपज चाहिए। नए-नए भावों की उपज जिसके हृदय में नहीं वह कभी अच्छी कविता नहीं लिख सकता। ये बातें प्रतिभा की बदौलत होती हैं।'^१ इस प्रकार उनके विचार से प्रतिभा ही कल्पना की शक्ति की प्रदाता है, जो ईश्वरप्रदत्त है और अभ्यास से प्राप्त नहीं होती। वे काव्य में रस की अनिवार्यता मानते हैं। उनका विचार है कि किसी मनोविकार का दृश्य वर्णन करने में झूठ-झूठ कर ऐसे शब्द रखने चाहिए, जो सुनने वाले के सामने वर्य विषय का चित्र सा खींच दें। वे कल्पना के अतिरिक्त सद्काव्य में प्राकृतिक दृश्यों और प्रकृति के कौशल की अभिव्यक्ति भी उचित मानते हैं।^२ द्विवेदी जी के मतानुसार सद्काव्य में प्रकृति-पर्यालोचन के साथ मानव-स्वभाव की आलोचना की भी अभिव्यक्ति होनी चाहिए।

वे अपने काव्य के आदर्श में मिल्टन द्वारा निर्देशित तीन गुणों का समावेश करते हैं। उनका विचार है कि कविता में सादगी शब्द-समूह ही की न हो वरन् विचारपरम्परा भी सादी होनी चाहिए तथा भाषा के सरल शब्दों के अतिरिक्त भाव और विचार भी इतने सरल होने चाहिए कि कविता पढ़ने के साथ ही उसका अर्थ हृदयंगम हो जाए। यदि कविता में कोई ध्वनि हो तो वह भी गूढ़ नहीं होनी चाहिए। इस तथ्य को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने यह सुन्दर चित्र अंकित किया है कि 'कविता पढ़ने या सुनने वाले को ऐसी साफ सुथरी सड़क मिलनी चाहिए, जिस पर कंकड़, पत्थर, टीले, खन्दक, काटे और झाड़ियों का नाम न हो। वह खूब साफ और हमवार हो, जिससे उस पर चलने वाला आराम से चला जाए। जिस तरह सड़क जरा ऊँची-नीची होने से बाइसिकल के सवार को दबके लगते हैं, उसी तरह कविता की सड़क यदि थोड़ी भी नाहमवार हुई तो पढ़ने वाले के हृदय पर धक्का लगे बिना नहीं रहता। कविता रूपी सड़क के इधर उधर स्वच्छ पानी के नदी नाले बहते हैं। दोनों तरफ फूलों से लदे हुए पेड़ हो, जगह-जगह पर विश्राम करने योग्य स्थान बने हो, प्राकृतिक दृश्यों की नई-नई झाड़ियाँ आँखों को लुभाती हो।'^३ वे कविता में पेचीदा भावों के होने की आवश्यकता के अतिरिक्त यह भी आवश्यक समझते हैं कि उसमें सरल भाव सरल शब्दों के द्वारा व्यक्त हो। उनका विचार है कि 'कविता को सरस बनाने का प्रयत्न करना चाहिए। नीरस पदों का कभी आदर नहीं होता। जिसे पढ़ते ही पढ़ने वाले के मुख से वाह न निकले अथवा उसका मस्तक

१. 'रसज्ञ रजन' (सं० १९७६ पृ० ४१।

२ देखिए वही पृ० ४२।

३ रसज्ञ-रंजन (सं० १९७६) पृ० ४८।

न हिलने लगे अथवा उसकी दन्त पक्ति दिखाई न देने लगे अथवा जिस रस की कविता है, उस रस के अनुकूल वह व्यापार न करने लगे, तो वह कविता ही नहीं, तुकबन्दी मात्र है।”

उनका कविता का दूसरा गुण ‘असलियत’ है, जिसका तात्पर्य यह है कि उसमें जो उक्ति हो वह मानवी मनोविकारों और प्राकृतिक नियमों के आधार पर कही गई हो। स्वाभाविकता से उसका लगाव न हटा हो। वे काव्य में शब्द और अर्थ दोनों की स्वाभाविकता अनिवार्य मानते हैं। उनका शब्द की स्वाभाविकता से सरल तथा स्वाभाविक भाषा शैली का तथा अर्थ की सरलता से सदैव होने वाली सम्भव घटनाओं की अभिव्यक्ति का तात्पर्य है। काव्य के तृतीय गुण जोश से उनका यह तात्पर्य है कि काव्य में व्यक्त भाव किसी प्रयत्न द्वारा प्रकट होने की अपेक्षा स्वयं कवि के मुख से अनायास निकल गए हो तथा काव्य के शब्दों से बनावट न जाहिर होती हो। ऐसा प्रतीत हो कि हृदयगत भावों ने कविता के रूप में अपने को प्रकट कराने के लिए कवि को बाध्य कर दिया है। उनका ‘जोश’ में जोशीले शब्दों का तात्पर्य नहीं है।

वे सादगी, असलियत तथा जोश में से असलियत का महत्त्व अधिक मानते हैं। उनके विचार से काव्य की अच्छाई की कसौटी सच्चाई है। उनका विचार है कि जिस काव्य को सुनकर यह विश्वास हो जाए कि यह सत्य है, वही अच्छा काव्य है। द्विवेदी जी ने मिल्टन के सिम्पल, सेन्सुअस तथा इम्पैशनेट को ही सादगी, असलियत तथा जोश कहा है। जोश का तात्पर्य समझाते हुए वे स्पेन्टेनिटी की ही व्याख्या करते हैं।

उन्होंने ग्रन्थ प्राचीन आचार्यों की भाँति काव्य के जीव का भी निर्देश किया है। वे ‘अर्थ-सौरस्य’ को कविता का जीव मानते हैं। उनका विश्वास है कि जिस पद्य में अर्थ का चमत्कार नहीं है, वह कविता ही नहीं है।^१ वे कविता में अलंकारों को बलात् लाने का विरोध करते हैं। उनका विचार है कि “विषय वर्णन के झोके में जो कुछ मुख से निकले उसे ही रहने देना चाहिए। बलात् किसी अर्थ के लाने की चेष्टा करने की अपेक्षा प्रकृत भाव से जो कुछ आ जाए उसे ही पद्यबद्ध कर देना अधिक सरस और आह्लादकारक होता है।”^२ उनका विचार है कि कविता में अर्थ ऐसा होना चाहिए कि उसे पढ़ते ही पढ़ने वाले उसे तत्क्षण हृदयगम कर सके, क्लिष्ट-कल्पना और सोच विचार करने की आवश्यकता न पड़े। वे अर्थ सौरस्य के लिए अर्थ-चमत्कार, स्वाभाविक-अभिव्यक्ति तथा अनुकूल भाषा के प्रयोग को मान्यता देते हैं।

१ रसज्ञ रजन पृ० १०।

२ वही पृ० ८।

३ वही पृ० ९।

द्विवेदी जी रस को ही कविता का सबसे बड़ा गुण मानते हैं, इसलिए नीरस कविता को दोषपूर्ण कहते हैं। वे प्राचीन आचार्यों की भाँति कविता को निर्दोष देखना चाहते हैं। उनका विचार है कि न तो अश्लीलता तथा ग्राम्यता-गर्भित शब्दों से कविता को कभी दूषित करना चाहिए, न देश, काल तथा लोक आदि के विरुद्ध कोई बात कहनी चाहिए। पर वे काव्य में दोषों को अधिक महत्त्व नहीं देते। उनका विचार है कि यदि काव्य विशेष कवित्व-सम्पन्न है, किन्तु उसमें ऐसे दोष भी हैं, जिनकी उपेक्षा हो सकती है, तो उन दोषों को अधिक महत्त्व देने की आवश्यकता नहीं है। उनके विचार से कविता में दोष ही मुख्य नहीं है, रस मुख्य है। यदि थोड़े दोष होने पर भी काव्य का रस बना हुआ है, तो वे दोष उपेक्षणीय हैं। वे बहुत से गुणों के साथ थोड़े दोषों का कोई महत्त्व नहीं मानते।

द्विवेदी जी ने काव्य-रचना के लिए नैसर्गिक शक्ति तथा अभ्यास दोनों को स्वीकार किया है। उन्होंने कवि की शिक्षा के लिए क्षेमेन्द्र के विचार अपनाए हैं। उसके अनुसार ही वे कवि में सहृदयता, निरीक्षण, विस्तृत-अध्ययन, अभ्यास और व्यवहार की उदारता अनिवार्य मानते हैं। उन्होंने कविता के छ विषयों को विशेष महत्त्व दिया है—(१) काव्य के विषय का विस्तार, (२) कवि की भावुकता तथा उसके हृदय की सत्यता, (३) कविता में सादगी तथा आडम्बरहीनता, (४) छन्दों में नवीनता, संस्कृत छन्दों का प्रयोग और तुकबन्दी का विरोध, (५) कविता में सत्य का आधार, (६) कविता में व्याकरण के नियमों का पालन।

द्विवेदी जी का विचार है कि कविता लिखते समय कवि के सामने एक ऊँचा उद्देश्य अवश्य रहना चाहिए।^१ वे केवल कविता के लिए कविता लिखना एक तमाशा समझते हैं। इस प्रकार वे पाश्चात्य कलावादियों के कला के लिए कला वाले सिद्धान्त को नहीं मानते। वे अपने युग की कविता का यह उद्देश्य मानते हैं कि उसके द्वारा पढ़े लिखे लोगों में भी पुरानी कविता के साथ-साथ नई कविता पढ़ने का अनुराग उत्पन्न हो जाए। उनका विचार है कि यदि कविता यथार्थ है तो सुनने वाले पर उसका प्रभाव निश्चित पड़ता है। उनका विचार है कि काव्यगत रस के अनुसार भावों को उद्बुद्ध करके कविता से प्रत्येक कार्य सम्पादन हो सकता है तथा असम्भव वस्तुएँ भी सम्भव हो सकती हैं। वे समझते हैं कि कविता से विश्रान्ति मिलती है तथा मनोमालिन्य दूर होकर थकावट कम होती है।

उनका यह भी विचार है कि प्राचीन कवियों का ध्यान भाषा की अपेक्षा अर्थ की ओर अधिक रहता था, इसलिए उनकी कविता में उनका हृदयगत भाव बहुत ही अच्छी तरह से ग्रथित हो जाता था। हम उनके इस विचार को नहीं मानते, क्योंकि

१ रसज्ञ रजन (सं० १६७६), पृ० १६।

प्राचीन अलंकारवादी, रीतिवादी तथा वक्रोक्तिवादी कवियों का ध्यान अर्थ की अपेक्षा भाषा तथा उसके चमत्कार पर अधिक रहता था। उनकी यह बात भी समर्थनीय नहीं है कि प्राचीन कवियों का काव्य इसलिए ही अच्छा होता था कि वे किसी प्रकार की आशा के वशीभूत होकर कविता नहीं करते थे या परमेश्वर को भक्ति द्वारा प्रसन्न करने के लिए प्रायः कविता लिखते थे। भक्ति के अतिरिक्त काव्य की उत्कृष्टता के अन्य कारण भी हो सकते हैं। भक्तों के अतिरिक्त भी तो बहुत से कवियों ने उत्कृष्ट काव्य रचना की है।

द्विवेदी जी वरुणों या मात्राओं की नियमित सख्या वाली पक्तियों को छन्द कहते हैं।^१ वे छन्दों का प्रयोग विषय के अनुकूल होना उचित समझते हैं।^२ उनका विचार है कि दोहा, चौपाई, सोरठा, घनाक्षरी, छप्पय और सवैया आदि छन्दों का प्रयोग हिन्दी में बहुत हो चुका है। अब संस्कृत काव्य में प्रयुक्त छन्दों में उत्तमोत्तम जैसे द्रुतविलम्बित, वक्षस्थ और वसन्ततिलका आदि वृत्तों का हिन्दी में प्रयोग करने से हिन्दी काव्य की शोभा की विशेष वृद्धि हो सकती है। इसके अतिरिक्त बोलचाल की भाषा की कविता में वे उर्दू के छन्दों के प्रयोग का भी समर्थन करते हैं। वे समझते हैं कि एक प्रकार के छन्द पर अधिकार करने वाले कवि को अनेक छन्दों के प्रयोग की आवश्यकता नहीं है। तुलसी ने चौपाई तथा बिहारी ने दोहा लिखकर ही उत्तम काव्य की रचना करके कीर्ति प्राप्त की है।

उन्होंने तुकहीन कविता पर भी बहुत जोर दिया है। वे लिखते हैं “पादान्त में अनुप्रासहीन छन्द भी हिन्दी में लिखे जाने चाहिए। इस प्रकार के छन्द जब संस्कृत, अग्नेजी और बगला में विद्यमान हैं तब कोई कारण नहीं कि हमारी भाषा में वे न लिखे जाएँ। संस्कृत ही हिन्दी की माता है। संस्कृत का सारा कविता-साहित्य इस तुकबन्दी के बसेड़े से बहिर्गत है। अतएव इस विषय में यदि हम संस्कृत का अनुकरण करें तो सफलता की पूर्ण आशा है।”^३ वे कविता का मूल आधार केवल अच्छा अर्थ और रस बाहुल्य मानते हैं, शब्दाढम्बर अथवा अनुप्रास, यमक आदि नहीं। उनका यह विचार नहीं है कि पादान्त में अनुप्रास वाले छन्द पूर्णतया लिखे ही न जाएँ वरन् यह है कि इनके साथ-साथ अनुप्रासहीन छन्द भी लिखे जाने चाहिए। वे केवल पद्य के लिए ही काफ़ी की आवश्यकता समझते हैं, कविता के लिए नहीं। उन्होंने लिखा है कि “तुले हुए शब्दों में कविता करने और तुक, अनुप्रास आदि ढूँढने से

१ देखिए रसज्ञ-रजन (सं० १६७६), पृ० १६।

२ “जैसे समय विशेष में राग विशेष के गाए जाने से चित्त अधिक चमत्कृत होता है वैसे ही वरुण के अनुकूल वृत्त प्रयोग करने से कविता का आस्वादन करने वालों को अधिक आनन्द मिलता है।” वही, पृ० २।

३ वही, पृ० ४०।

कवियों के विचार स्वान्वय में बड़ी बाधा आती है। पद्य के नियम कवि के लिए एक प्रकार की बेड़ियाँ हैं। उनमें जकड़ जाने से कवियों को अपनी स्वाभाविक उड़ान में कठिनाइयों का सामना करना पड़ना है। कवि का काम है कि अपने मनोभावों को स्वाधीनतापूर्वक प्रकट करे। पर काफ़िया और वजन उसकी स्वाधीनता में विघ्न डालते हैं।^१

द्विवेदी जी काव्य भाषा का नव से प्रमुख गुण उसकी सरलता मानते हैं। वे कहते हैं कि 'कवि को ऐसी भाषा लिखनी चाहिए जिसे सब कोई सहज में समझ ले और अर्थ को हृदयंगम कर सके।^२ उनके विचार से काव्य की भाषा इतनी सरल होनी चाहिए कि उसके पढ़ने ही उसका अर्थ बुद्धिस्थ होकर आनन्द प्रदान करे। वह क्लिष्ट न हो। उनकी काव्य-भाषा की दूसरी विशेषता शुद्ध भाषा का प्रयोग है। वे शुद्ध भाषा लिखने के लिए व्याकरण के नियमों का पालन अनिवार्य मानते हैं। वे बिना तोड़मरोड़े शब्दों का उनके मूल रूप में प्रयोग करना उचित समझते हैं। उनकी भाषा की तीसरी विशेषता मुहावरों का उचित प्रयोग है। उनका विचार है कि भाषा के प्राण रूप मुहावरों से जो कवि अनभिज्ञ है उसकी भाषा कभी आदरणीय नहीं हो सकती। उसमें सर्वसम्मत मुहावरों का प्रयोग करना विशेष आवश्यक है।

उनकी भाषा की चौथी विशेषता काव्य के विषय के अनुकूल शब्द-स्थापना करने की कला है। वे समझते हैं कि काव्य में विषयोचित शब्द स्थापना न करने से काव्य का आनन्द भग हो जाता है। उनका विचार है कि 'कविता एक अपूर्व रसायन है। उसके रस की सिद्धि के लिए बड़ी सावधानी, बड़ी मनोयोगिता और बड़ी चतुराई आवश्यक होती है। रसायन मिड़ करने में आँच के न्यूनाधिक होने से जैसे रस बिगड़ जाता है वैसे ही यथोचित शब्दों का उपयोग न करने से काव्यरूपी रस भी बिगड़ जाता है।^३ वैसे तो वे काव्य में नामान्यतः सर्वत्र ललित और मधुर शब्दों ही का प्रयोग करना उचित मानते हैं पर कुछ विशेष स्थलों पर रूखाभर वाले शब्दों को भी उचित समझते हैं। उनका विचार है कि शब्द चुनने में अक्षर-मैत्री का विशेष ध्यान रखना चाहिए क्योंकि कविता के शब्द उचित स्थान पर प्रयुक्त न होने से अर्थ ग्रहण करने में विशेष क्लिष्टता उत्पन्न हो जाती है। उनका विचार है कि उचित शब्द-स्थापना से ही काव्य में प्रभावोत्पादकता की उत्पत्ति होती है। वे कहते हैं कि 'जिसी मनोविकार या दृश्य के वर्णन में डूँढ़-डूँढ़ कर ऐसे शब्द रखने चाहिए जो मुनने वाले की आँखों के सामने वर्य विषय का चित्र सा खींच दे।'^४ वे मनोभावों

१. रस-रजन (नं० १६७६), पृ० ४०।

२. वही पृ० ५।

३. वही पृ० ७।

४. वही पृ० ४६।

के अनुकूल शब्दों के चुनने के साथ-साथ उनका क्रम से सजाना भी महत्वपूर्ण मानते हैं।'

उनकी काव्य-भाषा की पाँचवी विशेषता उसकी बोलचाल की भाषा होना है, क्योंकि उनके विचार से बोलचाल से दूर जा पड़ने वाली भाषा में सादगी कम हो जाती है। वे अन्य भाषाओं के शब्दों के प्रयोग को सदोष नहीं मानते हैं। पर उनका विचार है कि उन शब्दों को उनके मूल रूप में प्रयोग करना ही उचित है। काव्य-भाषा के सम्बन्ध में उनका अन्तिम और सबसे महत्वपूर्ण विचार यह है कि वे गद्य और पद्य की पृथक्-पृथक् भाषा का विरोध करते हैं। एक भाषा में बोलना तथा दूसरी भाषा का कविता के लिए प्रयोग करना वे प्राकृतिक नियमों के विरुद्ध मानते हैं।

द्विवेदी जी काव्य के विषय का मनोरञ्जक और उपदेशजनक होना आवश्यक समझते हैं। रीतिकाल में काव्य के विषय केवल नायिका-भेद-निरूपण, रस तथा अलंकार-विवेचन थे। काव्य के विषय के इस संकुचित क्षेत्र को वे अविचार तथा अन्ध परम्परा मानते हैं। काव्य विषय के विस्तार के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "चीटी से लेकर हाथी पर्यन्त पशु, भिक्षुक से लेकर राजा पर्यन्त मनुष्य, बिन्दु से लेकर समुद्र पर्यन्त जल, अनन्त आकाश, अनन्त पृथ्वी, अनन्त पर्वत सभी पर कविता हो सकती है।" वे अपने समय की समस्या पूर्ति को भी छोड़ने का उद्देश देते हैं तथा विषय-निर्वाचन में कवियों की स्वतन्त्रता के पक्षपाती हैं।

द्विवेदी जी ने काव्य की व्याख्या में संस्कृत, उर्दू, अंग्रेजी आदि के साहित्यों का आश्रय लिया है। उनकी काव्य की व्याख्या समकालीन उर्दू लेखक मौलाना अल्ताफ हुसैन 'हाली' जैसे उर्दू के लेखक तथा अंग्रेजी साहित्य के मिल्टन, वर्डस्वर्थ आदि कवियों के आश्रय पर है। पद्य तथा कविता के अन्तर, काव्य की यथार्थता, मानव स्वभाव के परिचय, प्रकृति के दृश्यों के निरीक्षण, अभिव्यक्ति के कौशल तथा उचित शब्द-स्थापना के विचारों में द्विवेदी जी पाश्चात्य काव्य-शास्त्र से ही प्रभावित हैं। यद्यपि कहीं-कहीं उनके काव्य-विवेचन में पाश्चात्य-काव्य की व्याख्या तथा भारतीय काव्य-शास्त्र के लक्षणों का समन्वय है, किन्तु वे पाश्चात्य साहित्यालोचन के तत्वों की ओर अधिक झुके हैं। उनका काव्य की क्लिष्टता का निराकरण तथा बोलचाल की भाषा के प्रयोग का प्रभाव भी भारतीय की अपेक्षा पाश्चात्य साहित्या-

१ "मनोभाव चाहे कैसा ही अच्छा क्यों न हो, यदि वह तदनुकूल शब्दों में न प्रकट किया गया, तो उसका असर यदि जाता नहीं रहता तो कम जरूर हो जाता है। इसीलिए कवि को चुन-चुन कर ऐसे शब्द रखने चाहिए और इस क्रम से रखने चाहिए, जिससे उसके मन का भाव पूरे तौर पर व्यक्त हो जाए। उसमें कसर न पड़े। मनो-भाव शब्दों ही के द्वारा व्यक्त होता है। अतएव युक्ति-संगत शब्द-स्थापना के बिना कवि की कविता तादृशहृदयहारिणी नहीं हो सकती।" रसज्ञ रजन, पृ० ४६।

२ रसज्ञ-रजन (म० १९७६) पृ० ११।

लोचन का ही है।' उनका तुक तथा छन्द का विवेचन भी पाश्चात्य साहित्य की प्रेरणा में ही हुआ है।

इस प्रकार द्विवेदी जी का काव्य-विवेचन पाश्चात्य काव्य-तत्त्वों के प्रारम्भिक तथा सरल रूपों का ही सामान्य विवेचन मात्र है, जो रुढ़िवादी रीतिकालीन परम्परा के कवियों के आदर्शों को परिवर्तन की प्रेरणा देने के उद्देश्य से किया गया है। उन्होंने काव्य के भाव, विचार, भाषा, शैली, विषय, गुण, आदर्श, छन्द, उद्देश्य आदि का विवेचन करके काव्य विवेचन को नवीन दिशा की ओर मोड़ दिया था। अपने युग के काव्य-निर्माण पर उनका पूर्ण प्रभाव था। उन्होंने काव्य की नवीन व्याख्या में कवियों को काव्य के नवीन आदर्श तथा स्वरूप में परिचित कराया था।

द्विवेदी जी ने काव्य का विवेचन केवल विवेचन के लिए नहीं किया। वह युग की आवश्यकता को देखकर युग की मांग के अनुकूल हुआ है। उनके काव्य-विवेचन का उद्देश्य क्रियात्मक रूप में तत्कालीन कवियों का मार्ग प्रदर्शन करना तथा उन्हें काव्य से परिचित कराना था। उनके काव्य-विवेचन में पूर्ण मौलिकता की कमी है, फिर भी उन्होंने जो कुछ लिखा है, अपने विचारों, सिद्धान्तों तथा समर्थनों की मोहर लगाकर अपनी निजी शैली में ही लिखा है। इसलिए वे उनके ही हो गए हैं। काव्य के सम्बन्ध में उनके विचार व्यावहारिक तथा समयानुकूल हैं। उन्होंने पूर्ववर्ती आचार्यों की भाँति अपने को किसी सम्प्रदाय के बन्धन में नहीं बाँधा है तथा पूर्ववर्ती लेखकों की भाँति काव्य की आत्मा के रूप में अलंकार, बक्रोक्ति, रीति आदि के मिथ्यान्तों का समर्थन नहीं किया है। उन्होंने सब मतों को विवेक की कसौटी पर कस कर ग्रहण किया है तथा जिस मिथ्यान्त का जो अंग उपयुक्त समझा है, उसको ग्रहण कर लिया है। उनके विवेचन में उनकी मौलिकता तथा शक्तिशाली व्यक्तित्व की पूर्ण छाप है।

पद्मसिंह गर्मा

गर्मा जी शब्द और अर्थ की समशीलता को काव्य कहते हैं।' उनका विचार है कि व्यंग्य-प्रधान काव्य सर्वोत्तम होता है। वे कविता का प्रयोजन आनन्द मानते हैं। काव्य की मौलिकता के प्रश्न पर उनका विचार है कि कोई भी कवि सम्पूर्ण रूप में मौलिक नहीं हो सकता। सत्कवि पुराने कवियों के भावों को ग्रहण करके उन्हें सुन्दरता तथा कुशलता में चित्रित करता है। जो कवि पुरातन भावों को ग्रहण करके भी भेद भग में प्रकट करता है, वे उसी को चोर मानते हैं।

१ "इट इज वन आफ दी ग्रेट व्यूटीज आव पोयट्री टू मेक हाई थिंग्स इन्टेली-जिबिल एण्ड टू डिलीवर व्हाट इज आइडल्टी इटमेल्फ, इन सच ईजी लेंगुएज एज मे बी अण्डरस्टूड आव आरडीनरी रीडर" एडीसन—स्पैक्टैटर, पृ० २६७।

२ देखिए मतिराम ग्रन्थावली, 'भूमिका' (१९५१), पृ० ५।

वे गुणाधिक्य, अलंकार-बाहुल्य, रस-परिपाक एवं भाव-चमत्कार को उत्तम कविता के तत्त्व मानते हैं तथा कुरुचि-प्रवर्तक कविता के पक्षपाती नहीं हैं। उन्होंने शृंगार रस की कविता को सर्वश्रेष्ठ माना है तथा दाम्पत्य प्रेम से परिपूर्ण कविता की प्रशंसा की है।^१ वे भी द्विवेदी जी की भांति कविता में केवल उपदेश तथा शिक्षा के स्थान पर रस-परिपाक का महत्त्व मानते हैं। वे महाकाव्य, खण्डकाव्य तथा आख्यायिका से मुक्तक काव्य को श्रेष्ठ समझते हैं। उनका आनन्दवर्धन की भांति यह विचार है कि मुक्तक में भी कवि को उतनी ही रस-स्थापना करनी पड़ती है, जितनी प्रबन्धकार-कवि प्रबन्ध में करता है। उनकी मुक्तक की परिभाषा अभिनवाचार्य के आधार पर दी गई है।^२ उनका यह भी विचार है कि काव्य का अनुवाद होने से उसका मूल्य तथा सौन्दर्य नष्ट हो जाता है। उनकी धारणा है कि कविता का जादू शिक्षितों की अपेक्षा अशिक्षितों पर अधिक चढ़ता है तथा इसका चमत्कार अविद्या के अन्वकार में ही खूब चमकता है। किन्तु उनकी यह धारणा भ्रमपूर्ण है। ज्ञान विज्ञान कविता के विरोधी नहीं है। उनकी यह मान्यता किमी तर्क पर आधारित नहीं है। शिक्षित व्यक्ति आधुनिक कविता की गहराई का जितना समझा-बुझा कर सकता है, अशिक्षित नहीं कर सकता। वे कविता में चटपटी तथा लच्छेदार भाषा, मुन्दर मूलिनियों तथा अनोखी अन्योक्तियों का प्रयोग उनकी प्रभावोत्पादकता की वृद्धि के लिए आवश्यक समझते हैं। उनकी काव्य, मुक्तक-काव्य, काव्य के प्रयोजन आदि की परिभाषाएँ ऐतिहासिक प्रवृत्ति की परिचायक हैं।

गर्मा जी ने अपने समय की नवीन छायावादी कविता का विरोध किया है। वे पुरातनता के प्रेमी थे। उन्होंने नवीन कविता के भाव, भाषा, शैली आदि को अपरिमित तथा अर्थ-हीन समझा है। उन्हें उसकी अस्पष्टता अच्छी नहीं लगती। वे समकालीन छायावादी काव्य को पहली या कागज का पत्ता समझते थे। उनका कथन है कि "मैं हिन्दी में हृदयस्पर्शी उच्चकोटि के रहस्यवाद का डक्कू हूँ, पहलियों से बेगक पहलू बचाता हूँ और कागज के पत्ते को पारिजात का पुष्प नहीं कहता।"^३

भगवान दीन

दीन जी उस भावपूर्ण रमणीय रचना को 'काव्य' कहते हैं जो अन्तस्तल को स्पर्श करके चित्त में एक अभूतपूर्व लोकोत्तर आनन्द का संचार करती है। उनके विचार से जिस रचना में कोमलता, मधुरता, मुन्दरता एवं मरलता के अतिरिक्त हृदय को हिला देने वाले भव्य भाव भरे हों वही 'कविता' है।^४ वे काव्य में रमणीय शब्द अथवा कोमल-कान्त पदावली का होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि कविता में रुखे

१. देखिए 'देव और विहारी', पृ० ८१।

२. देखिए 'विहारी की मतमर्झ' (न० १९७५), पृ० १।

३. माधुरी, वर्ष ७, खंड १, मत्स्या १, पृ० १६१।

४. मूर मग्न की भूमिका (म० १९८६), पृ० ११।

तथा मानव हृदय को न रचने वाले विषय भी सरस रूप में प्रस्तुत होते हैं। वे कवि का यह धर्म मानते हैं कि वह अपने समय की सभी प्रकार की साहित्यिक, सामाजिक तथा नैतिक विमृश्लताओं को दूर करे। वे भी 'काव्यप्रकाश' की भांति काव्य के हेतु, शक्ति, निपुणता, लोक-शास्त्र तथा व्यवहार का ज्ञान, शिक्षा तथा अभ्यास को मानते हैं। उन्होंने प्रतिभा के अन्दर 'कविता रचने की शक्ति' तथा 'कविता समझने की शक्ति' दोनों का अन्तर्भाव माना है तथा तीन प्रकार की निपुणता, लोक, शास्त्र तथा काव्य-निपुणता की व्याख्या की है।^१

पं० रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी ने कविता के विभिन्न तत्वों का गम्भीर तथा गवेषणापूर्ण विवेचन किया है। उन्होंने कविता की परिभाषा, काव्य-विषय, काव्य का प्रभाव, काव्य के तत्व, कविता की उत्पत्ति की मानसिक प्रक्रिया, कल्पना, सौन्दर्य, काव्यानुभूति, काव्य का लक्ष्य, कवि की विशेषताएँ, काव्य का महत्त्व, छन्द, भाषा, रहस्यवाद, छायावाद आदि विषयों को लेकर कविता का विवेचन किया है। इनके विवेचन में विशेष सूक्ष्मज्ञ, मौलिक विचार, किसी तथ्य के मूल में पहुँचने की तीव्र दृष्टि तथा काव्य-विषयक प्रश्नों और समस्याओं का तर्क-सम्मत स्पष्टीकरण करने की असाधारण प्रतिभा दिखाई पड़ती है।

शुक्ल जी काव्य का सम्बन्ध जगत् और जीवन की अनेकरूपता के साथ मानते हैं। उनका विचार है कि कविता जगत् के विभिन्न रूपों तथा व्यापारों से मनुष्य की पृथक् सत्ता की भावना दूर कराकर, उसे ऐसी लोक-सामान्य भाव-भूमि पर प्रतिष्ठित करती है, जहाँ वह अपने आपको विलकुल भूलकर विशुद्ध अनुभूति मात्र रह जाता है अर्थात् मुक्त हृदय हो जाता है और जगत् की नाना गतियों के मार्मिक स्वरूप का साक्षात्कार और शुद्ध अनुभूतियों का अपने हृदय में संचार करता है। इस भाव लोक में पहुँच कर वह अपनी सत्ता को लोक सत्ता में लीन कर देता है तथा उसकी अनुभूति सब की अनुभूति हो जाती है।^२ उनका विचार है कि जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द-विधान करती आई है, उसे कविता कहते हैं और कर्मयोग और ज्ञानयोग के समकक्ष मानते हैं।^३ वे हृदय और बुद्धि अथवा

१. देखिए सूर पंचरत्न (सं० १९८४), पृ० ४५।

२. "कविता मनुष्य के हृदय को व्यक्तिगत सम्बन्ध के संकुचित मण्डल से ऊपर उठा कर लोक-सामान्य भावभूमि पर ले जाती है, जहाँ जगत् के नाना रूपों और व्यापारों के साथ उसके प्रकृत सम्बन्ध का सौन्दर्य दिखाई पड़ता है।" 'चिन्तामणि' भाग २ (सं० २००२), पृ० ५०।

३. वही, पृ० १९३।

ज्ञान और भाव का सामंजस्य श्रेष्ठ काव्य के लिए आवश्यक समझते हैं।^१ उनका विचार है कि ज्ञान, कर्म तथा कविता तीनों के द्वारा ही हृदय की मृन्नावस्था तथा रसदशा की प्राप्ति होती है।^२

जिम भाव की पवित्र भूमि पर कविता के द्वारा मनुष्य पहुँच जाता है, उसके सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि “जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्य मात्र के आलम्बनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ व्यक्ति जीवन का लोक जीवन में लय हो जाता है, वही भाव की पवित्र भूमि है। वही विश्व हृदय का आशान मिलता है।”^३ उनका विचार है कि इस भाव की पवित्र भूमि पर पहुँच कर जीवन का स्वरूप तथा मौल्य प्रत्यक्ष हो जाता है तथा मनुष्य के हृदय का जगत् के साथ पूर्ण सामंजस्य घटित हो जाता है। कविता द्वारा जीवन के मौल्य तथा जगत् की अनेकरूपता का मनुष्य के हृदय के भावों में प्रकृत सामंजस्य स्थापित कराकर शुक्ल जी ने वास्तव में विभाव पक्ष का भाव पक्ष में प्रकृत सम्बन्ध स्थापित कराया है।

वे सत्काव्य और असत्काव्य में या काव्य में और काव्याभास में यह अन्तर मानते हैं कि सत्काव्य में तो जीवन और जगत् की सामान्य भूमि पर पहुँची हुई प्रत्यक्ष अनुभूतियों का वर्णन होता है और काव्याभास में ऐसे मच्चे वर्णनों की केवल नकल मात्र होती है। वे काव्यानुभूति को कोई निराली अनुभूति नहीं समझते। उनका विचार है कि यदि किसी उक्ति में अप्रस्तुत का आरोपमात्र है तो वह उक्ति काव्यगत मत्य से दूर होगी और यदि उसमें कोई विचारात्मक या भावात्मक मार है तथा वह किसी भाव से प्रेरित और सम्बद्ध है, तो वह काव्यगत मत्य होगी। वे मच्चे काव्य को मव की सामान्य सम्पत्ति तथा मनुष्य मात्र के हृदय को रसमग्न करने वाला मानते हैं।

शुक्ल जी काव्य को जगत् और जीवन में सम्बद्ध मानते हैं। उनका विचार है कि जो आज मूढ़कर काव्य का पता जगत् और जीवन में बाहर लगाने निकलते हैं, वे काव्य के बोधों में या उसके बहाने में किसी और चीज के फेर में रहते हैं।^४ वे समझते हैं कि काव्य-भूमि का विस्तार जगत् और जीवन के साथ ही विस्तृत है।^५ वे मच्ची

१ यही सामंजस्य हमारे यहाँ का मूल-मंत्र है। जिम काव्य में यह सामंजस्य न होगा उसका मूल्य गिरा हुआ होगा।” चिन्तामणि भाग २ (म २००२), पृ० २१४।

२ देखिए वही, पृ० ३४३।

३ वही, पृ० ५१।

४ देखिए वही, पृ० ५५।

५ “कविता का सम्बन्ध ब्रह्म की व्यक्त मत्ता में है, चारों ओर फैले हुए गोचर जगत् में है, अव्यक्त मत्ता में नहीं। जगत् भी अभिव्यक्ति की ही अभिव्यक्ति है। वही, पृ० ५८।

कविता का सम्बन्ध प्रत्यक्ष जगत् और जीवन में मानते हैं तथा ऐसी कविता को हीन समझते हैं जो ज्ञान जगत् को छोड़कर अज्ञान जगत् में सम्बन्ध रखती है।

वे कविता में वास्तविकता का विशेष महत्त्व स्वीकार करते हैं। उनका विचार है कि 'मर्त्तव्य कवि बस्तु-व्यापार का चित्रण बहुत बड़ा बड़ा कर और चटकीला कर सकते हैं, भावों की व्यंजना अत्यन्त उत्कर्ष पर पहुँचा सकते हैं, पर वास्तविकता का आश्रय नहीं छोड़ते। उनके द्वारा अस्ति बस्तु-व्यापार योजना इसी जगत् की होती है, उनके द्वारा भाव उसी रूप में व्यंजित होते हैं, जिस रूप में उनकी अनुभूति जीवन में होती है या हो सकती है। भावनीय कवियों की मूल प्रवृत्ति वास्तविकता की ओर ही रही है। यज्ञ काव्य जीवन-क्षेत्र में अलग लड़ा किया केवल तमाशा ही नहीं रहा है।' वे मानव ज्ञान के आदिम रूपों और व्यापारों में नावोद्घोषन की सबसे अधिक गहरी शक्ति मानते हैं, क्योंकि इनमें दीर्घ परम्परा में मनुष्य ज्ञान की कामना का सम्बन्ध है। उनका विचार है कि काव्य के प्रत्येक नमूने को नावों का आलम्बन बनाने के लिए उन्हें इन मूल रूपों और व्यापारों में परिणत करना आवश्यक है। वे इसकी आवश्यकता इसलिए अधिक मानते हैं कि जगत् के इन मूल रूपों और व्यापारों पर जिनसे मनुष्य के दृष्ट्य की वृत्तियों का बीजा सम्बन्ध है और जो भावों को उत्तेजित करने में अधिक समर्थ है, सम्बन्ध द्वारा बहुत से पदों पड़ गए हैं तथा उनका प्रवृत्त रूप समय के साथ-साथ प्रच्छन्न हो गया है। इसलिए काव्य का वास्तविक ढाँचा लड़ा करने के लिए भावों में बीजा और पुगना लगाव रखने वाले मूर्त और गोचर रूपों की विशेष आवश्यकता है।

शुक्ल जी काव्य में अर्थग्रहण की अपेक्षा विम्ब ग्रहण की अधिक आवश्यकता समझते हैं। उनका विचार है कि विम्बग्रहण निश्चित, गोचर और मूर्त विषय का ही हो सकता है। वे काव्य में विम्बग्रहण इसलिए आवश्यक समझते हैं कि उनके द्वारा बस्तु का पूर्ण ज्ञान होना है तथा अर्थ-बोध में केवल माननिक ज्ञान ही प्राप्त होना है।

शुक्ल जी ने कल्पना को काव्य का अनिवार्य माधन माना है, पाश्चात्य साहित्य-लोचन की भाँति उनका माध्य नहीं। वे कल्पना, भावना तथा उपासना को समान मानते हैं तथा तीनों का एक ही कार्य समझते हैं। वे कहते हैं कि 'जो बस्तु हम में अलग है, हम में दूर प्रतीत होती है उसकी मूर्ति मन में लाकर उसके सामीप्य का अनुभव करना

१. "जो कविता मंगल को मिट्टी रूप में देखने के लिए किसी अज्ञान लोक की ओर इशारा किया करती है, वह आलस्य अकर्मण्यता और नैराश्रय की बाणी है। वह जगत् और जीवन के संघर्ष में कल्पना को लगाकर केवल मनोमोदक बोधने और ह्याली पुलाव पकाने में लगती है। 'चिन्तामणि', भाग २ (म० २००२), पृ० ७३-७८।

२. 'गोस्वामी तुलसीदास' (म० १९४०), पृ० ३५।

३. देखिए 'चिन्तामणि', भाग १ (म० १९३९) पृ० १०८।

४. 'चिन्तामणि' भाग १ (म० १९३९) पृ० १०८।

ही उपासना है। साहित्य वाले इसी को 'भावना' कहते हैं और आजकल के लोग कल्पना। जिस प्रकार भक्ति के लिए उपासना या ध्यान की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार और भावों के प्रवर्तन के लिए भी भावना या कल्पना अपेक्षित होती है।^१ कल्पना, उपासना तथा भावना को पर्याय मानना युक्तिसंगत नहीं है। वास्तव में उपासना तथा भावना के मूल में भी कल्पना ही की क्रिया रहती है। उनके विचार से यह कल्पना दो प्रकार की होती है, पहली विधायक कल्पना, जो कवि के लिए अपेक्षित है और दूसरी ग्राहक कल्पना, जो पाठक या श्रोता के लिए आवश्यक है। वे मानते हैं कि पाठक की ग्राहक कल्पना का यह कार्य है कि जहाँ कवि किसी बात के सारे मार्मिक अंगों का पूरे व्योरे के साथ चित्रण नहीं करता है, वहाँ पाठक या श्रोता अपनी ओर से इसकी सहायता से कुछ मूर्त विधान कर लेता है। किन्तु वास्तव में यह दो प्रकार की कल्पनाएँ नहीं हैं। वरन् कल्पना की प्रक्रिया के ही दो रूप हैं। कल्पना के प्रकार नहीं होते, उसकी विभिन्न क्रियाएँ होती हैं। वे उसी कल्पनाश्रित मूर्त विधान को काव्य के अन्तर्गत मानते हैं, जिनमें भाव संचार की क्षमता है। उनके विचार से काव्य-विधायिनी कल्पना वही कही जा सकती है, जो या तो किसी भाव द्वारा प्रेरित हो या किसी भाव का प्रवर्तन और संचार करती हो।

वे पाश्चात्य सौन्दर्यवादियों की भाँति सौन्दर्य को मन की भीतरी वस्तु नहीं मानते हैं। उनका विचार है कि जैसे वीर कर्म से पृथक् वीरत्व कोई पदार्थ नहीं है, उसी प्रकार सुन्दर वस्तु से पृथक् सौन्दर्य कोई पदार्थ नहीं है। उनकी यह धारणा मनोविज्ञान की दृष्टि से पूरी नहीं उतरती, क्योंकि वास्तव में सौन्दर्य वस्तु में नहीं है, द्रष्टा में है। द्रष्टा, वस्तु को जिस दृष्टिकोण से देखेगा उसे उसमें वैसा ही सौन्दर्य दिखाई पड़ेगा। इसीलिए एक वस्तु के सौन्दर्य को कविगण पृथक्-पृथक् रूप में अभिव्यक्त करते हैं। वे सुन्दर वस्तुओं की भावना के रूप में परिणत होने को ही सौन्दर्य की अनुभूति कहते हैं। इस परिभाषा के अनुसार तो सौन्दर्यानुभूति मानसिक जगत् में सीमित हो जाती है, क्योंकि भावना का स्थान मानसिक जगत् के बाहर नहीं अन्दर है। भावना के रूप में परिणत होने में सौन्दर्यानुभूति किस प्रकार उत्पन्न होती है, इसका स्पष्टीकरण भी वे नहीं कर पाए हैं। उनका मत है कि यह सौन्दर्य की अनुभूति उतनी ही बड़ी हुई होगी जितना मनुष्य की सत्ता के बोध का तिरोभाव किसी वस्तु की भावना द्वारा हो सकेगा और उसके मन की उस वस्तु के रूप में जितनी पूर्ण परिणति हो सकेगी। उनकी मान्यता है कि कविता ससार के सब प्रकार के सौन्दर्य का चित्रण करती है। वह केवल वस्तुओं के ही रंग-रूप में सौन्दर्य की छटा नहीं दिखाती प्रत्युत कर्म और मनोवृत्ति के सौन्दर्य के भी विशेष मार्मिक दृश्य सामने उपस्थित करती है।^२ वे सौन्दर्यानुभूति तथा भावानुभूति को एक ही वस्तु नहीं मानते। उनके विचार से सौन्दर्य भावना से ही भावानुभूति होती

१ देखिए 'चिन्तामणि', भाग १ (सन् १९३९), पृ० २२६।

२ वही, पृ० २२८।

हैं। उनकी धारणा है कि कवि की दृष्टि किसी भले-बुरे, गुम-अशुभ पर न जाकर वस्तु के रूप रंग, मनुष्यों के मन, वचन तथा कर्म, उनके भीतरी बाहरी सौन्दर्य तथा प्रकृति के सौन्दर्य पर ही जाती है, क्योंकि सौन्दर्य ही भावों का जन्मदाता है।

वे चमत्कार को काव्य के लिए आवश्यक नहीं समझते तथा उसका प्रयोग किसी भाव की अनुभूति की तीव्रता के लिए ही उचित समझते हैं। उनका विचार है कि यदि किसी उक्ति की तह में उसके प्रवर्तक के रूप में कोई भाव या मार्मिक अन्तर्वृत्ति छिपी है, तो चमत्कार या वैचित्र्य न होने पर भी काव्य की सरसता बनी ही रहती है। इस सम्बन्ध में उनका कुन्तक की वक्रोक्ति से मतभेद है। वे कहते हैं कि “उक्ति की वही तक की वचन भगी या वक्रता के सम्बन्ध में हम से कुन्तक जी का ‘वक्रोक्ति काव्य जीवितम’ मानते बनता है, जहाँ तक कि वह भावानुमोदित हो या किसी मार्मिक अन्तर्वृत्ति से सम्बद्ध हो, उसके आगे नहीं।”^१

वे क्रोचे के इस मत को नहीं मानते कि लाक्षणिक चपलता, प्रगल्भता तथा उक्ति के अनूठे स्वरूप में ही कविता है। वे उसी उक्ति को कविता मानते हैं, जिसके द्वारा भावों की व्यजना होती हो। केवल चमत्कार और वैचित्र्य को वे कुतूहल या मन-बहलाव मानते हैं।^२ वे ऐसी वस्तु-व्यजना को प्रकृत कविता न कह कर सूक्ति कहते हैं जिसकी तह में कोई भाव न हो।^३ काव्य तथा सूक्ति का अन्तर स्पष्ट करते हुए वे लिखते हैं कि “जो उक्ति हृदय में कोई भाव जागरित कर दे या उसे प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की मार्मिक भावना में लीन कर दे वह तो है काव्य। जो उक्ति केवल कथन के ढग के अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के श्रम या निपुणता के विचार में ही प्रवृत्त करे, वह है सूक्ति।”^४ उनका विचार है कि मनुष्येतर प्रकृति के रूप व्यापार, जहाँ कुछ भीतरी भावों या तथ्यों की व्यजना करते हैं, वहाँ काव्य का स्वरूप दिखाई पड़ता है और जहाँ कवि स्वयं कुछ तथ्यों का आरोप या सम्भावनाएँ किया करता है, वहाँ सूचित या सुभाषित के दर्शन होते हैं। वे ‘अग्निपुराण’ के मतानुसार आरोपित तथा सम्भावित तथ्यों को अलंकार ही मानते हैं।^५

शुक्ल जी फ्रायड आदि मनोवैज्ञानिकों की इस पाश्चात्य धारणा का विरोध करते हैं कि काव्य और स्वप्न का घनिष्ठ सम्बन्ध है और हमारी अतृप्त इच्छाएँ, जो

१ देखिए ‘चितामणि’, भाग १ (सं० १९३९) पृ० २३७।

२ “केवल कुतूहल तो बालवृत्ति है, कविता सुनना और तमाशा देखना एक ही बात नहीं है। यदि सब प्रकार की कविता में केवल आश्चर्य या कुतूहल का ही संचार माने तब तो अलग अलग स्थायी भावों की रस रूप में अनुभूति और मिला भावों के आश्रयों के साथ तादात्म्य का कहीं प्रयोजन ही नहीं रह जाता।” वही, पृ० २३३।

३ वही, पृ० १०२।

४ ‘जायसी ग्रन्थावली’ (सं० २००६), पृ० १६८-१६९।

५ देखिए वही, पृ० १६८।

अज्ञान दशा में अचेतन में पड़ी है, वही कविता के रूप में व्यक्त होती है और श्रोताओं को भी तृप्त करती है। उनका विचार है कि काव्य और स्वप्न एक रूप की वस्तु नहीं है। उनकी समझता यदि है तो केवल इतनी ही कि दोनों के आविर्भाव का स्थान एक ही है और दोनों हमारी बाह्य इन्द्रियों के सामने नहीं रहते। पर वे दोनों के स्वरूप में भेद भी मानते हैं। उनका विचार है कि स्वप्नकाल में प्रतीत होने वाली वस्तु प्रत्यक्ष मालूम पड़ती है तथा कल्पना की वस्तु ऐसी नहीं मालूम पड़ती। वे समझते हैं कि यदि यह मान भी लिया जाए कि अचेतन की अतृप्त इच्छाएँ काव्य का रूप धारण करती हैं तो काव्य में आने वाले शोक की वासना की तृप्ति कौन चाह सकता है? वे काव्य को हीगल की भाँति कला भी नहीं कहते। उन्होंने उसका सम्बन्ध फ्रायड की भाँति काम-वासना में भी नहीं माना है।

गुल जी काव्य की मर्मस्पर्शिता तथा प्रभावोत्पादकता के लिए शब्द-शोधन, (जो अर्थ और वर्णविन्यास के विचार में होता है) तथा व्यापार शोधन (जिसमें बहुत से व्यापारों में से जो व्यापार अधिक प्राकृत तथा हृदयग्राही होता है, उसे चुना जाता है) को मान्य समझते हैं। वे काव्य की प्रेषणीयता के लिए अनुभूति तथा उसकी अभिव्यक्ति के लिए समुचित भाषा को अनिवार्य मानते हैं। उनका विचार है कि जिस रूप में कवि हृदय में अनुभूति उत्पन्न होती है, उस रूप में उसकी अभिव्यक्ति नहीं हो सकती।

गुल जी जगत् के विभिन्न रूपों और व्यापारों को काव्य के विषय मानते हैं^१ तथा कविता का विस्तार जगत् और जीवन के समान ही समझते हैं।^२ उनके विचार में काव्य का सम्बन्ध इसी जगत् की प्रत्यक्ष अनुभूति से है, किसी कल्पित अनुभूति से नहीं। वे काव्य विषय के तीन प्रमुख क्षेत्र मानते हैं, नरक्षेत्र, मनुष्येतर बाह्य मृष्टि तथा ममस्म चराचर। उनका विचार है कि इनमें से सबसे अधिक कविता नरक्षेत्र के भीतर होती है, क्योंकि मनुष्य सबसे अधिक मनुष्य से प्रभावित होता है तथा उसके जीवन की अभिव्यक्ति में सुख प्राप्त करता है। वे सब प्रकार के काव्यों में मनुष्य की बाह्य तथा अन्तः प्रकृति के वर्णन को काव्य का सबसे प्रधान विषय मानते हैं। वे नरक्षेत्र की अपेक्षा सम्पूर्ण जीवन-क्षेत्र और ममस्त चराचर के क्षेत्र के मार्मिक रूपों, व्यापारों तथा तथ्यों को व्यापक तथा गम्भीर भावानुभूति देने वाला समझते हैं। उनका विश्वास है कि मनुष्येतर प्रकृति के उग्र तथा मार्मिक दोनों रूपों में ही सच्चे कवि का हृदय रमता है, क्योंकि उसके साथ उसकी चिर-माहर्ष्य द्वारा प्रतिष्ठित वासना का सम्बन्ध है। वे समझते हैं कि माहर्ष्य के कारण उत्पन्न प्रभाव में प्रकृति में भीचे-मादे दृश्यों में भी अनन्त माधुर्य की

१ 'देखाएँ 'काव्य में रहस्यवाद' (म० १९८६), पृ० १।

२ 'इस विन्वकाव्य की रसधारा में जो थोड़ी देर के लिए निमग्न न हुआ, उसके जीवन में मर्मस्पर्श की यात्रा ही समझना चाहिए।' 'चिन्तामणि', भाग २, (म० २०००) पृ० १९९।

अनुभूति होती है। उनकी धारणा है कि आलम्बन के रूप में ग्रहण करने पर बाह्य प्रकृति का पूर्ण और संश्लिष्ट चित्रण हो सकता है।

शुक्ल जी का विचार है कि काव्य का विषय सदैव विशेष होता है, सामान्य नहीं तथा वह व्यक्ति को हृदय के सामने लाता है, किसी जाति को नहीं।^१ वे कविता को सामान्य तथ्य-कथन या सिद्धान्त नहीं मानते वरन् विशेष वस्तुओं और व्यापारों का विम्व ग्रहण कराने वाली वस्तु मानते हैं। वे कहते हैं कि सामान्य या जाति की मूर्त भावना, कल्पना द्वारा हो ही नहीं सकती। कल्पना में उपस्थित होने वाली वस्तु तो विशेष ही हो सकती है। इस विशेष वस्तु या व्यक्ति में ऐसे सामान्य धर्मों की प्रतिष्ठा अवश्य होनी चाहिए, जो पाठकों के हृदय में एक ही भाव का उदय करते हैं।^२ उनका विचार है कि सामान्य धर्मों की प्रतिष्ठा से हीन विशेष तथ्य यदि विरल, विलक्षण तथा नवीन होंगे तो कुतूहल या चमत्कार उत्पन्न करेंगे, मनुष्य के सामान्य गुणों तथा भावनाओं का आधार नहीं होंगे।

वे भी द्विवेदी जी की भांति काव्य-क्षेत्र की कोई सीमा नहीं मानते। उनके विचार से सम्पूर्ण चराचर जगत्, जड़ और चेतन प्रकृति, विशेष, सामान्य, साधारण, असाधारण, सम्पूर्ण मानव-जीवन, सब प्रकार के भाव, अव्यक्त लोक, जिसकी अभिव्यक्ति यह जगत् है, सूर्य, चन्द्र, नक्षत्र, मेघ सहित शून्य लोक आदि सभी कवि के काव्य के विषय या आलम्बन बन सकते हैं। वे कविता को मनुष्य के हृदय की ऐसी अनुभूति मानते हैं, जो मनुष्य के ही हृदय में पहुँचाई जाती है। इसलिए उनके विचार से मनुष्य के साथ उसका नित्य सम्बन्ध है तथा उससे असम्बद्ध होकर उसका कुछ मूल्य नहीं है।^३

वे जगत् और जीवन को, जो काव्य के विषय हैं, आलम्बन विभाव के अन्तर्गत मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य के आलम्बन के क्षेत्र में मनुष्य से लेकर कीट, पतंग, वृक्ष, नदी, पर्वत आदि सृष्टि के सब पदार्थ तक समाहित हो जाते हैं, किन्तु उसका आश्रय केवल मनुष्य ही हो सकता है। किन्तु जैसे जीवन और जगत् का मनुष्य से अभिन्न सम्बन्ध है, इसी प्रकार उनके विचार से काव्य में आलम्बन तथा आश्रय का भी घनिष्ठ सम्बन्ध है।^४ उनका विचार है कि इन दोनों का घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है। जहाँ एक पक्ष का वर्णन रहता है, वहाँ भी दूसरा पक्ष अव्यक्त रूप में रहता है, जैसे नायिका के रूप या नखशिख के वर्णन को लें, तो उसमें भी आश्रय का रति भाव अव्यक्त रूप में वर्तमान रहता है। उनका विचार है कि काव्य की प्रस्तुत वस्तु या तथ्य चाहे साधारण

१. 'चिन्तामणि', भाग १, (सन् १९३९), पृ० ३२४।

२. "भारतीय काव्य दृष्टि भिन्न-भिन्न विशेषों के भीतर से 'सामान्य' के उद्घाटन की ओर बराबर रही है। किसी न किसी सामान्य के प्रतिनिधि होकर ही विशेष हमारे यहां के काव्य में आते रहे हैं।" वही, पृ० ३२४।

३. 'चिन्तामणि' भाग २, (सं० २००२), पृ० १०३।

४. 'भ्रमरगीतसार', पृ० ४।

हो या अमाद्याग्न, विचार और अनुभव में मिट्ट, लोकस्वीकृत और ठीक ठिकाने के होने चाहिए, क्योंकि व्यञ्जना उन्हीं की होती है।'

उसी प्रकार वे काव्य के क्षेत्र में दर्शन के नानावादों को घसीटने के पक्ष में भी नहीं हैं। वे किसी जानातीत दशा अथवा मन के बाहर के किसी अध्यात्म लोक में काव्य का सार्थ सम्बन्ध नहीं मानते। उनका विचार है कि "भनोमय कोष ही प्रकृत काव्य भूमि है, यही हमारा पक्ष है। इसके भीतर की वस्तुओं की कोई मनमानी योजना नहीं करके उसे हमारे बाहर के किसी तथ्य का—जिसका कुछ ठीक ठिकाना नहीं—सूचक बनाना हम मन्त्रे कवि का क्या, मन्त्रे आदमी का काम नहीं समझते।" इस प्रकार वे ग्रीक आचार्यों के दैवी प्रेरणा के सिद्धान्त को नहीं मानते।

शुबल जी काव्य का लक्ष्य न पाश्चात्य समीक्षकों के अनुसार 'आनन्द' देना ही मानते हैं न केवल मन को रमाना ही। उनका कथन है कि "इस प्रकार मार्ग को ही अन्तिम गन्तव्य-स्थल मान लेने के कारण बड़ा गड़बड़ जाला हुआ है। मनोरजन या आनन्द तो बहुत सी बातों में हुआ करता है।" उनका मत है कि "मन को अनुरजित करना, उसे सुख या आनन्द पहुँचाना ही यदि कविता का अन्तिम लक्ष्य माना जाए तो कविता भी केवल विलास की एक सामग्री हुई।" वे मनोरजन को कविता का लक्ष्य नहीं मानते वरन् मनुष्य की चित्तवृत्तियों को स्थिर करने का साधन मात्र समझते हैं। वे कविता का लक्ष्य जगत् के मार्मिक पक्षों का प्रत्यक्षीकरण करके उनके साथ मनुष्य हृदय का सामंजस्य स्थापन करना मानते हैं।

वे केवल उपदेश देना ही काव्य का उद्देश्य नहीं मानते, क्योंकि यह तो उनके विचार में धर्म शास्त्र का लक्ष्य है। वे काव्य का लक्ष्य सम्पूर्ण चराचर में एक सामान्य हृदय की अनुभूति का तीव्र और पूर्ण उन्मेष करना तथा सम्यक्ता द्वारा डाले हुए मनुष्य के कृत्रिम आवरण को हटा कर उसके अमली स्वप्न की अनुभूति कराना मानते हैं। वे मानते हैं कि कविता विश्व के सब मनुष्यों की एकता का अनुभव कराती है तथा उसके हृदय को सम्पूर्ण चराचर तक फैला कर उसको भाव रूप से रमाती है।'

१ 'काव्य में रहस्यवाद' (म० १९८६), पृ० २९-३०।

२ देवों 'चिन्तामणि' भाग २, (म० २००२), पृ० ७७।

३ वही, पृ० ८०।

४ 'चिन्तामणि' भाग १, (म० १९३९), पृ० २०२।

५ वही, पृ० २०३।

६ वही, पृ० २०३।

७ "हमारे आदि कवि का—आदि में अभिप्राय प्रथम कवि में है जिसने काव्य के पूर्ण स्वप्न की प्रतिष्ठा की—मन्देश है कि सब भूतों तक सम्पूर्ण चराचर तक अपने हृदय को फैलाकर जगत् में भाव रूप में रम जाओ, हृदय की स्वाभाविक प्रवृत्ति के द्वारा विश्व के साथ एकता का अनुभव करो। कल्प अमर्य की जो वाणी उनके मन में निकली, उसमें यही मन्देश भरा था।" वही, पृ० ६२।

वे काव्य के क्षेत्र में उपदेश का पूर्ण वहिष्कार नहीं करने। उनका विचार है कि उनमें “अभिव्यक्ति की प्रकृत प्रतीति के भीतर, प्रकृति की सच्ची व्यञ्जना के आधार पर जो भाव, तथ्य या उपदेश निकाले जाएंगे वे भी मन्चे काव्य होंगे।”^१ उनके विचार से कविता मनुष्य को मनुष्यता की परमोच्च भूमि पर ले जाती है तथा उसकी पृथक् भाव मत्ता को विश्व हृदय में लीन करा देती है।^२ वे ज्ञान-प्रसार के भीतर ही भाव-प्रसार के लिए स्थान मानते हैं। उनका विश्वास है कि “विश्व की अनन्तता के बीच जिम प्रकार ज्ञान अपना प्रसार चाहता है, उसी प्रकार हृदय भी अपने रमने के लिए नई-नई भूमिया चाहता है।”^३ उनके विचार से कविता का लक्ष्य मनुष्य के हृदय की अनुभूति को मनुष्य के हृदय में पहुँचा कर उसके हृदय की सत्-असत् की भावनाओं का काव्य द्वारा प्राप्त अनुभूतियों से सामंजस्य कराना तथा रसानुभूति की दशा तक पहुँचाना है।

वे उसका चरम लक्ष्य सर्वभूत को आत्मभूत करा के अनुभव कराना मानते हैं, दर्शन के समान केवल ज्ञान कराना नहीं।^४ उनका कथन है कि “काव्य का लक्ष्य है जगत् और जीवन के मार्मिक पक्ष को गोचर रूप में लाकर सामने रखना, जिससे मनुष्य अपने व्यक्तिगत सकुचित घेरे से अपने हृदय को निकाल कर उसे विश्वव्यापी और त्रिकालवर्तिनी अनुभूति में लीन करे। इसी लक्ष्य के भीतर जीवन के ऊँचे से ऊँचे उद्देश्य आ जाते हैं। इसी लक्ष्य के माधन से मनुष्य का हृदय विश्व हृदय—भगवान के लोक रक्षक और लोक रजक हृदय से जा मिलता है, तब वह भक्ति में लीन कहा जाता है। इस दशा में धर्म-कर्म के साथ और ज्ञान के साथ उसका पूर्ण सामंजस्य घटित हो जाता है।”^५

वे कवि में भावुकता, अनुभूति की तीव्रता, कल्पना, भाषा पर अधिकार, भावों की अभिव्यक्ति तथा प्रेषणीयता की शक्ति का होना अनिवार्य मानते हैं।^६ उनकी दृष्टि में वही प्रकृत कवि है जिसकी दृष्टि प्राप्त प्रसंग के गोचर-अगोचर सब पक्षों तक पहुँचती है तथा जिसका विशाल अन्तःकरण किसी भी परिस्थिति में अपने को डाल कर उसके अंग-प्रत्यंग का साक्षात्कार कर सकता है।^७ उनका विचार है कि कवि की आखिरी जीवन जगत् के मीमांसा को देखने के लिए, कान सुन्दर संगीत सुनने के लिए तथा हृदय सब प्रकार के प्रभाव ग्रहण करने के लिए खुला रहता है।

शुक्ल जी कविता का मानव लोक व्यवहार में महत्त्वपूर्ण स्थान मानते हैं। उनका विचार है कि कविता शेष सृष्टि के साथ मनुष्य के रागात्मक सम्बन्ध की रक्षा

१ ‘चिन्तामणि’ भाग २, पृ० ६७ ।

२ ‘चिन्तामणि’, भाग १ (मन् १९३९), पृ० २१९ ।

३ ‘चिन्तामणि’, भाग २, (म० २००२), पृ० १०७ ।

४ वही, पृ० ८ ।

५ वही, पृ० २१२-२१३ ।

६ देखिए ‘काव्य का रहस्यवाद’ (म० १९८६), पृ० ७९-८० ।

७ ‘गोस्वामी तुलसीदास’ (मन् १९४०), पृ० १७२-१७३ ।

और निर्वाह करती है तथा मनुष्य के भावों का व्यायाम और परिष्कार करती है। यह सम्यक्ता की उत्तरोत्तर बढ़ती जटिलता, गूढ़ता, स्वार्थपरायणता, नीरमता तथा तटस्थता से मनुष्य को हटा कर उसके हृदय का विस्तार करती है। मनुष्य के लिए वह रागात्मक सत्त्व उपलब्ध करती है, जो अव्यक्त की व्यक्त सत्ता के साथ एकता की अनमति में लीन करके, मनुष्य के हृदय को व्यापकत्व प्रदान करता है तथा बुद्धि और हृदय की क्रिया से सम्बन्ध रखने वाली वृत्तियों का वह समन्वय उपस्थित करता है, जिसके बिना मनुष्य की साधना पूरी नहीं हो सकती।^१ उनका विचार है कि कविता कर्म में प्रवृत्त करती है, कर्म से तटस्थ नहीं करती। वह लोक व्यवहार की साधक है, बाधक नहीं। उनका मत है कि कवि वाणी के प्रसाद से हम ससार के सुख, दुःख, आनन्द, क्लेश आदि का शुद्ध स्वार्थ-मुक्त रूप में अनुभव करते हैं, जिससे हृदय का बन्धन खुलता है और हमें मनुष्यता की उच्च भूमि की प्राप्ति हो जाती है।^२ उनका विचार है कि काव्य के द्वारा मनुष्य के हृदय का प्रसार ही नहीं होता बल्कि उसकी उत्तेजना से उसके जीवन में एक नया जीवन भी आ जाता है। वह सृष्टि के सौन्दर्य को देख कर रसम न होने लगता है। उसे यह आभास होता है कि उसका जीवन कई गुना बढ़ कर सारे समार में व्याप्त हो गया है।^३

शुक्ल जी छन्द को बड़ी हुई लय के मित-मित ढाँचों (पेटर्न्स) का योग मानते हैं, जो निदिष्ट लम्बाई का होता है तथा लय को स्वर के चढ़ाव-उतार के छोटे-छोटे ढाँचे समझते हैं, जो किसी छन्द के चरण के भीतर व्यस्त रहते हैं।^४ वे कविता को पूर्ण करने के लिए संगीत तथा चित्रकला दोनों को आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि नवीन छन्दों का निर्माण काव्य के उत्कर्ष के लिए आवश्यक है। वे मानते हैं कि छन्दों के बन्धन में अनुभूत नाद सौन्दर्य को प्रेरित करने का गुण है। उनके विचार से वार्णिक छन्दों में भावधारा या विचारधारा पूर्ण स्वच्छन्दता के साथ कुछ दूर तक नहीं चल सकती। वे समझते हैं कि जिस छन्द के चरण के बीच में एक वाक्य का अन्त और दूसरे का प्रारम्भ होता है, वह चुपचाप वाचने योग्य है, लय के साथ जोर से सुनाने के योग्य नहीं। वे पद्य के मध्य में एक विचार या भाव-धारा की समाप्ति या दूसरे का आरम्भ भी ठीक नहीं समझते।

शुक्ल जी कविता की भाषा के लिए चार विशेषताएँ, लाक्षणिकता, जातिसकेत वाले शब्दों के स्थान पर विशेष रूप व्यापार वाले शब्दों का प्रयोग, नाद-सौन्दर्य तथा व्यक्तिवाचक नामों का रूप, गुण तथा कार्य की दृष्टि से प्रयोग आवश्यक मानते हैं।

शुक्ल जी काव्यगत रहस्यवाद को एक दार्शनिक सिद्धान्त मानते हैं, जिसका अद्वैतवाद से विशेष सम्बन्ध है। उनका विचार है कि इसके अन्तर्गत अज्ञात और अव्यक्त

१. देखिए 'चिन्तामणि', भाग १ (सं १९३९), पृ० २०६-२०७।

२. वही, पृ० २१८।

३. देखिए वही, पृ० २१८।

४. देखिए 'चिन्तामणि', भाग २ (सं २००२), पृ० १५९।

की अनुभूति प्राप्त करके उसके प्रति प्रेम, विरह आदि के भावों का चित्रण होता है। वे इसे एक साम्प्रदायिक भावना समझते हैं, जिसका काव्य के लिए कोई महत्त्व नहीं है। वे काव्य का विषय और आधार, अलौकिक और अगोचर की अपेक्षा, लौकिक और गोचर जगत् तथा जीवन मानते हैं^१ तथा अज्ञात लोक की ओर इशारा करने वाली कविता को आलस्य, अकर्मण्य और नैराश्य की वाणी कहते हैं।^२ उनका विचार है कि अव्यक्त और असीम, भावों का विषय हो ही नहीं सकता। अज्ञात और अव्यक्त के प्रति तो केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाषा या लालसा नहीं। लालसा या अभिलाषा व्यक्त, सगुण ईश्वर के ही सान्निध्य की हो सकती है।^३

वे रहस्यवाद में दो दोष मानते हैं, भावों में सचाई का अभाव (इनसिन्सीयरिटी) और व्यञ्जना में कृत्रिमता (आर्टीफीशियलिटी)।^४ उनका विचार है कि कवि जहाँ तक अज्ञात की ओर अनिश्चित सकेत मात्र करता है, वहाँ तक तो उसकी दृष्टि प्रकृत काव्य की रहती है, किन्तु जब उस अज्ञात को अव्यक्त और अगोचर कहकर वह उसका ब्यौरेवार चित्रण करने लगता है, तब अपनी लोकोत्तर दिव्य दृष्टि का ऐसा दावा पेश करता है कि जिससे पाठक की अज्ञानप्रियता का अनुरजन होता है तथा कवि की अहंकार तुष्टि का। वे पाश्चात्य रहस्यवाद को भी साम्प्रदायिक मानते हैं तथा ब्लेक के मतानुसार काल्पनिक रूप को ही वस्तुओं की सारसत्ता या ब्रह्म का रूप मानना पाखण्ड मात्र समझते हैं, क्योंकि उनके विचार से काल्पनिक वस्तु का साक्षात्कार होने से उसमें अभिलाषा या वियोग के लिए बिल्कुल स्थान नहीं रहता। उनका विचार है कि हिन्दी के भक्ति-काव्य में रहस्यवाद के दर्शन इस लिए नहीं होते कि यहाँ अरब तथा फारस की भाँति मनुष्य का हृदय या बुद्धि बधे हुए नहीं थे। यहाँ का भक्त अपने हृदय के सच्चे भावों की व्यञ्जना निस्संकोच कर सकता था।^५

१. " .. कविता का सम्बन्ध ब्रह्म की व्यक्त सत्ता से है, चारों ओर फैले हुए गोचर जगत् से है, अव्यक्त सत्ता से नहीं।" 'चिन्तामणि', भाग २, (सं० २००२) पृ० ५२

२. देखिए वही, पृ० ५७।

३. "अव्यक्त अगोचर ज्ञान काण्ड का विषय है। हमारे यहाँ न वह उपासना के क्षेत्र में घसीटा गया है न काव्य-क्षेत्र में।" वही, पृ० २९।

४. वही, पृ० १३३।

५. "भारतीय भक्तिकाव्य अनुभूति की स्वाभाविक और वास्तविक पद्धति को लेकर ही चला है, उसमें किसी 'वाद' के द्वारा विपर्यय करके नहीं। वह अभिव्यक्ति या प्रकाश की ओर उन्मुख है, रहस्य या छिपाव की ओर नहीं।" 'चिन्तामणि' भाग २, पृ० १४१।

वे स्वामाविक रहस्यवाद को काव्य का कोई सिद्धान्त-मार्ग (क्रीड) न मान कर एक रमणीय तथा मधुर भावना मानते हैं। उनके विचार से उसका रस-भूमि में एक विशेष स्थान है।^१ स्वामाविक तथा साम्प्रदायिक रहस्यवाद का वे यह अन्तर मानते हैं कि "स्वामाविक रहस्य-भावनासम्पन्न कवि प्रकृति का कोई खण्ड लेकर वस्तु व्यापार की मशिम्ट और गृन्मला-वृद्ध योजना द्वारा पूर्ण दृश्य का विधान करते चलते हैं। उनकी रूप-योजना विन्तीण और जटिल होती है तथा कुछ दूर तक अखण्ड चलती है, पर रहस्य-वादी या मिद्वान्ती रहस्यवादी कुछ बची हुई और ङी-गिनी वस्तुओं की ठीक उसी प्रकार अलग-अलग झलक दिखाकर रह जाते हैं, जिस प्रकार हमारे पुराने शृगारी कवि, ऋतुओं के वर्णन में उद्दीपन की मामग्री दिखाया करते हैं। इसीलिए स्वामाविक रहस्य-भावना वाले काव्य, चरित-काव्य या प्रबन्ध-काव्य का भी बराबर आश्रय लेते हैं, पर साम्प्रदायिक रहस्यवादी मुक्तको या छोटे-छोटे रचना खण्डों पर ही सन्तोष करते हैं।"^२

मुक्ल जी ने इस भेद का कोई स्पष्ट कारण प्रस्तुत नहीं किया है। साम्प्रदायिक तथा स्वामाविक रहस्यवाद का तो उनका विवेचित अन्तर किसी तर्क पर आधारित है भी, किन्तु यह कैसे माना जा सकता है कि प्रकृत रहस्यवाद केवल चरित-काव्य और प्रबन्ध-काव्य में ही व्यक्त होता है। प्रकृत रहस्यवाद छोटे-छोटे रचना-खण्डों तथा गीतों आदि में भी बड़ी स्वामाविकता से व्यक्त होता है और हो सकता है। उन्होंने स्वयं महादेवी के गीतों को उत्कृष्ट तथा प्रकृत रहस्यवाद के अन्तर्गत माना है।

मुक्ल जी छायावाद को विदेशी प्रवृत्तियों का मिश्रण मानते हैं।^३ उनका विचार है कि यह गव्द काव्यगत 'रहस्यवाद' के लिए गृहीत होने वाले दार्शनिक सिद्धान्त का द्योतक है तथा पहले रहस्यवाद के रूप में आया था किन्तु फिर काव्य-शैली के रूप में परिणत हो गया। यह द्विवेदी यग के इतिवृत्तात्मक तथा अधिक बाह्यार्थ निरूपक काव्य के प्रति प्रतिवर्त्तन के रूप में उत्पन्न हुआ था। उनका विचार है कि "इसका प्रधान लक्ष्य काव्य-शैली की ओर था, वन्तु विधान की ओर नहीं। अर्थभूमि या वस्तु भूमि का तो उनके भीतर बहुत मकोच हो गया। उनका समन्वित विशाल भावनाओं को लेकर चलने की ओर ध्यान नहीं रहा।"^४

१. "उने हम अनेक मधुर रमणीय मनोवृत्तियों में से एक मनोवृत्ति या अन्तर्दशा (मूड) मानते हैं, जिसका अनुभव ऊचे कवि और अनुभूतियों के बीच कभी-कभी, प्रकरण प्राप्त होने पर किया करते हैं।" चिन्तामणि, भाग २ पृ० १४३।

२. वही, पृ० १५२।

३. 'यह स्पष्ट हो गया होगा कि हिन्दी में आ निकला हुआ यह 'छायावाद' वितनी विशयनी चीजों का मुख्वा है।' वही, पृ० १६२।

४. वही, पृ० १६५।

५. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (म० १९९९), पृ० ७२१।

उनका विचार है कि “छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में है, एक तो रहस्यवाद के अर्थ में, जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य-वस्तु से होता है अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को आलम्बन बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यञ्जना करता है तथा दूसरे काव्य शैली या पद्धति के अर्थ विशेष में, जिसमें सामान्यतः प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का कथन होता है। इस शैली में किसी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है। उनके मत से इस कविता पर कल्पनाविवाद, कलावाद, अभिव्यञ्जनाविवाद आदि का प्रभाव भी ज्ञात और अज्ञात रूप में पड़ता रहा है। उनकी धारणा है कि छायावादी कविता का विभाव पक्ष अस्पष्ट होने से वह जीवन की गहरी अनुभूति जगाने में असमर्थ रही है।

शुक्ल जी प्रसाद जी की भाँति यह नहीं मानते कि छायावादी काव्य की प्रवृत्ति भारतीय परम्परा का एक अंग है। उनका विचार है कि “अज्ञेय और अव्यक्त को अज्ञेय और अव्यक्त ही रखकर कामवासना के शब्दों में प्रेम-व्यञ्जना भारतीय काव्य-धारा में कभी नहीं चली, यह स्पष्ट बात हमारे यहाँ यह भी था वह भी था की प्रवृत्ति वालों को अच्छी नहीं लगती।” वे छायावादी काव्य में साम्प्रदायिकता, बगला, अज्ञेयी भाषा के लाक्षणिक प्रयोगों के अनुकरण तथा लाक्षणिक प्रयोगों में दुरुहता तथा भाव-अभिव्यञ्जनहीनता के दोषों का त्याग उचित समझते हैं। उनका विचार है कि यद्यपि यह काव्य, रहस्यात्मकता, अभिव्यञ्जना के लाक्षणिक वचित्र्य, वस्तु-विन्यास की विशुद्धता, चित्रमयी भाषा, प्रगीतमुक्तक शैली और मधुमयी कल्पना को ही साध्य मानकर चला है, किन्तु इसमें कहीं-कहीं भावना का सुन्दर संचालन, मूर्तिमत्ता का आकर्षक विधान तथा व्यञ्जना की उत्कृष्ट प्रगल्भता भी पाई जाती है।

शुक्ल जी ने भारतीय अथवा पाश्चात्य साहित्यालोचन के कविता सम्बन्धी सिद्धान्तों को ज्यों का त्यों ही स्वीकार नहीं कर लिया है बरन् तर्कों की कसौटी पर परख कर उनके गुण-दोषों का विवेचन किया है। उनका पाश्चात्य साहित्यालोचन सम्बन्धी कला, कल्पना, सौन्दर्य, अभिव्यञ्जनाविवाद, कामवासना तथा स्वप्न-सिद्धान्त आदि का तथा भारतीय साहित्यालोचन सम्बन्धी वक्रोक्ति, व्यञ्जना, चमत्कार, सूक्ति-रस आदि का विवेचन परम्परागत विचारों का समर्थन लेकर नहीं चलता। उन्होंने इन विषयों में नई-नई उद्भावनाओं का समावेश करके अपनी मौलिक सूझ का परिचय दिया है। उनकी काव्य के स्वरूप की व्याख्या, काव्य-विषय का विवेचन तथा काव्य के लक्ष्य का स्पष्टीकरण, न भारतीय परम्परा से बद्ध है न पूर्णतया पाश्चात्य साहित्यालोचन का अनुगामी है। द्विवेदी जी का काव्य-विवेचन सामयिक परिस्थितियों के फलस्वरूप तथा कवियों को निर्देश देने के रूप में अधिक था। उसमें गम्भीर रूप में काव्य सम्बन्धी धारणाओं के विवेचन, विश्लेषण, खडन, स्थापन की अपेक्षा सरल रूप में परिचयात्मक विवरण तथा कवि-शिक्षा का आधिक्य था। शुक्ल जी ने उनके विपरीत कविता के

विभिन्न अंगों को तर्कों की आखों से परख कर अपनी शक्तिशाली लेखनी के व्यक्तित्व से अनुप्राणित कर दिया है।

श्यामसुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी ने मम्मट, विश्वनाथ तथा पंडितराज जगन्नाथ में से मम्मट की काव्य परिभाषा (तददोषौ शब्दायौ सगुणावनलकृती पुन क्वापि) को साहित्य-दर्पण की परिभाषा (वाक्य रसात्मक काव्यम्) तथा रसगंगाधर की परिभाषा (रमणीयार्थं प्रतिपादक शब्द काव्यम्) से अधिक व्यापक तथा प्रामाणिक माना है। उनके विचार से विश्वनाथ की परिभाषा व्यावहारिक नहीं है, क्योंकि रस के पूरे सिद्धांत को समझे बिना इस परिभाषा का अर्थ साधारण रूप में नहीं लगाया जा सकता। 'रमणीय' की व्याख्या अत्यन्त गूढ़ होने के कारण वे रस-गंगाधर की परिभाषा को भी ठीक नहीं मानते हैं। वे मम्मट की परिभाषा की यह विशेषता मानते हैं कि उसमें शब्द और अर्थ दोनों को कविता का आधार माना गया है। अन्य दोनों परिभाषाओं की अपेक्षा उसमें एक ओर तो 'ध्वनि' को काव्य माना गया है तथा दूसरी ओर चित्र-काव्य को। इसके अतिरिक्त इसमें शब्दार्थ को कविता का आधार मानने से वाचक, लक्षक और व्यञ्जक तीनों प्रकार के शब्द, 'वाच्य, लक्ष्य और व्यङ्ग्य' तीनों प्रकार के अर्थ तथा तीनों शब्द-शक्तियाँ, काव्य-विवेचन के अन्तर्गत आ जाती हैं तथा इन्हीं के आधार पर रस, ध्वनि, सौन्दर्य, कलात्मक-अनुभूति तथा साधारणीकरण आदि की व्याख्या भी हो जाती है और गुण, दोष, रीति, वृत्ति और अलंकार का विवेचन भी हो जाता है। इसलिए वे मम्मट की परिभाषा को अपनाते हैं।

श्यामसुन्दर दास जी प्रत्येक काव्य की दो प्राथमिक विशेषताएँ, चयन और सज-सज्जा मानते हैं। वे कहते हैं कि "निस्सीम भाव-जगत् में से, जिसे गोस्वामी जी ने 'अपार भाव-भेद' का विशेषण दिया है, यथेष्ट भाव-राशि चुन कर सुसज्जित करना—यही काव्य की व्यापक व्याख्या हो सकती है।" वे काव्य के चार उपकरण मानते हैं—सौन्दर्य, रमणीयार्थ, अलंकार और रस। उनके विचार से काव्य सौन्दर्य की निश्चित व्याख्या करना असम्भव है, क्योंकि यह भिन्न-भिन्न रुचियों तथा आदर्शों पर निर्भर रहता है। उनकी यह धारणा है कि रमणीयार्थ काव्य को भावात्मकता तथा रसात्मकता प्रदान करता है। रमणीयार्थ में मानव हृदय को स्पर्श करने की शक्ति, रूप-सौन्दर्य का मूल तत्त्व तथा उससे उत्पन्न आनन्द की सामग्री होती है। इस रमणीयार्थ की व्याख्या, रीति, गुण, वक्रोक्ति तथा अलंकार सम्प्रदायों के द्वारा विभिन्न रूपों में की गई है। वे मानते हैं कि काव्य के तीसरे उपकरण, अलंकार तथा रस की योजना, देश, युग तथा पात्रादि का ध्यान रख कर करने से अधिक सफल होती है। उनका विचार है कि रस तथा अलंकार सम्बन्धी धारणाओं और प्रयोगों में देश और काल के आधार पर बहुत भेद हो गए हैं। वे भाषा को काव्य का उपकरण नहीं मानते। उनका विचार है कि "वह

(भाषा) काव्य का अभिन्न अंग ही है। भाषा के बिना काव्य की कल्पना नहीं की जा सकती और न भाव-जगत् की अभिव्यक्ति के अतिरिक्त भाषा का कोई दूसरा प्रयोजन जान पड़ता है।^१ इसकी पुष्टि के लिए वे मम्मट के 'शब्दाथौ काव्यम्' का प्रमाण देकर सिद्ध करते हैं कि शब्द और अर्थ अर्थात् भाषा और भाव दोनों ही मिल कर काव्य कहे जाते हैं।

उनका विचार है कि काव्य में केवल उन्हीं बातों का वर्णन नहीं होता, जो वास्तविक सत्य की कसौटी पर कसी जा सकती है वरन् उनका भी होता है जो सत्य हो सकती हैं। वे काव्य का लोकहित से सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि "प्रत्येक कलाकार अपनी रुचि अथवा शक्ति के अनुसार सत् अथवा असत् की धारणा रखता है जिन्हें वह अपनी कलाकृति में प्रकट करना चाहे तो कर सकता है। पर इसके लिए वह बाध्य नहीं है।"^२ वे किसी रूढ़िबद्ध तथा नियमित लोक-हित को काव्य तथा कला का अंग नहीं मानते। उनकी धारणा है कि काव्य-रचना केवल सौन्दर्य से मुग्ध होकर अथवा उसकी आनन्दपूर्ण झलक पाकर होती है। यह सौन्दर्य तथा उसके आनन्द की झलक, काव्य में आकर स्वयं लोक-हित बन जाती है। वे काव्य में लोक पक्ष को विशेष मान्यता देते हैं, क्योंकि अधिकांश श्रेष्ठ कलाकार, धार्मिक तथा उच्च प्रकृति के होते हैं। प्रकृत काव्य के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "कवि अपनी मानसिक प्रवृत्ति और कल्पना के सहारे जब कोई भाव प्रकट करता है और जब वह भाव हम में भी अपना प्रतिबिम्ब उत्पन्न करने में समर्थ होता है, तभी यह कहा जा सकता है कि वह काव्य प्रकृत काव्य है।"^३ उनका विचार है कि कवि और पाठक या श्रोता के हृदयगत भावों का तादात्म्य होने से ही यथेष्ट आनन्द की प्राप्ति हो सकती है। वे काव्य के तीन उपादान—बुद्धितत्त्व (वे विचार जो विषय-प्रतिपादन में प्रयुक्त तथा किसी कृति में अभिव्यक्त होते हैं), रागात्मक तत्त्व (वे भाव जो काव्य-विषय द्वारा कवि के हृदय में उत्पन्न होते हैं और जिनका वह पाठकों के हृदय में संचार करता है) तथा कल्पना-तत्त्व (मन में किसी विषय का चित्र अंकित करने की शक्ति, जिसके प्रयोग से वह अपने द्वारा अनुभवकृत विषय अथवा भाव का पाठकों के हृदय-चक्षु के सामने भी प्रत्यक्ष चित्र उपस्थित करता है) मानते हैं।

वे काव्य में भाव-पक्ष तथा कला-पक्ष की एकता की स्थापना पर जोर देते हैं। उनका विचार है कि जिस प्रकार क्रोचे, भाव और भाषा एवं अलंकार तथा अलंकार्य को पृथक् नहीं मानते उसी प्रकार विभ्वनाथ की परिभाषा में वाक्य के अन्तर्गत 'कविता के सब उपकरण आ जाते हैं। इस सम्बन्ध में वे कहते हैं कि "बिना भाषा के भाव नहीं रह सकता। भाषा स्वयं ही भाव की मूर्ति है। इस तथ्य पर विचार करने से कविता के

१. 'साहित्यालोचन' (सं० १९९९), पृ० ६५।

२. वही, पृ० ७३।

३. वही, पृ० ७८।

भाव-पक्ष और कला-पक्ष में अमर की स्थापना हो जाती है। भावों की साधना भाषा की साधना के साथ-साथ चल सकती है और चलनी चाहिए।^१ इन दोनों पक्षों की एकता के आधार पर वे कविता की यह परिभाषा देते हैं कि “कलात्मक रीति से सजी हुई भाषा जिसमें भावों का व्यञ्जन होता है, कविता है।”^२

वे काव्य के लिए छन्दों की अनिवार्यता के मत का खण्डन करते हैं। वे लिखते हैं कि “सिद्धान्त की दृष्टि से छंद कविता के लिए अनिवार्य नहीं माने जा सकते। काव्य पर कला के विचार से छंद का प्रतिबन्ध नहीं लगाया जा सकता, पर छंदोबद्ध कविता का प्रचलन बहुत व्यापक रूप में है। यह मानना ही पड़ेगा और इस दृष्टि से उसे काव्य की एक फूलती-फलती शाखा के रूप में ग्रहण करते ही बनेगा।”^३ उनका विचार है कि संगीत और काव्य का सम्बन्ध कलाओं के लिए हितकर अवश्य हुआ है पर सीमा से अधिक उसका आग्रह करने से उससे हानि भी हुई है। हिन्दी कविता में इसके कारण ही शब्दों की तोड़-मरोड़ करने तथा ह्रस्व को दीर्घ बनाने की आवश्यकता हुई है, ऐसा संस्कृत कविता में नहीं हो सका। उनका विचार है कि छन्दों की रूढ़िगत परम्परा का काव्य पर अधिकार मानने से कविता की भाव-व्यञ्जना में अनेक बार बाधाएं होती हैं। वे कविता में शब्दों का आधार प्रमुख तथा स्वर (संगीत) का आधार गौण मानते हैं, इसलिए उनके विचार से शब्द तथा संगीत के विरोध होने पर छंद (संगीत) के नियमों को शिथिल कर देना उचित है। उन्होंने लिखा है “काव्य में संगीत सहायक का ही काम कर सकता है। यदि वही प्रधान बन जाय तो कविता का व्यक्तित्व ही कहा रह जाय ?”^४

वे कविता को एक कला मानते हैं। उनके विचार से वह कल्पनाओं और मनोवेगों के रूप में जीवन की व्याख्या है अथवा आत्मा की बाह्य मूर्ति है। वे समझते हैं कि जितना ही वह विचारों और भावों की वाहक होती है, उतना ही उसका महत्त्व बढ़ता है। उनका विचार है कि विषय की उपयुक्तता और उसके प्रतिपादन की रीति की उत्तमता के अनुसार ही काव्यानन्द की मात्रा बढ़ती है। इस प्रकार उनके विचार से कविता का महत्त्व, उसके विषय की महत्ता, विचारों की गहनता, उसकी नैतिक शक्ति और उसकी प्रभावोत्पादकता पर निर्भर है।^५ उनका विचार है कि कवि के व्यक्तित्व, उसके सांसारिक निरीक्षण तथा उसकी जीवन सम्बन्धी मान्यताओं के अनुरूप ही उसकी कविता का स्वरूप होता है।

१ ‘साहित्यालोचन’ (सं० १९९९), पृ० ९४।

२. वही, पृ० ९४।

३ वही, पृ० १०१।

४ वही, पृ० ९८।

५ वही, पृ० ११०।

वे काव्य की भूमि को मानव-कल्पना की भूमि मानते हैं तथा कवि की कल्पना को सर्वत्र गामिनी-समझते हैं। उनका विचार है कि, "विज्ञान में जो बुद्धि है, दर्शन में जो दृष्टि है, वही कविता में कल्पना है। कल्पना के साथ कवि की कला है।" वे कल्पना का सत्य होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि "कविता में सत्यता की कसौटी यह नहीं हो सकती कि हम वस्तुओं का वास्तविक रूप खोलकर दिखावे, किन्तु इस बात में होती है कि उन वस्तुओं की सुन्दरता, उनका रहस्य, उनकी मनोमुग्ध-कारिता आदि का हम पर जो प्रभाव पड़ता है, उसे कविता की दृष्टि से स्पष्ट करके दिखावे। यही कविता द्वारा मानव जीवन और प्राकृतिक जीवन की कल्पना और मनोवेगों के रूप में व्याख्या है।"^१

वे अन्य कलाओं की भांति कविता का उद्देश्य भी शिक्षा देने अथवा पथ-प्रदर्शन करने की अपेक्षा आनन्द प्रदान करना मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कविता सुन्दरता तथा मनोहरता के साथ तात्त्विक सिद्धान्तों का प्रतिपादन कर सकती है। वे लिखते हैं कि "भले ही उपदेश दिया जाय, सदाचार की बातें कही जाय, नीति का भाव हृदय-पटल पर जमाया जाय, पर कविता की सुन्दरता और मनोहारिता का नाश करके यह सब न किया जाय, नहीं तो कविता कविता न रह जाएगी, सूखा उपदेश मात्र बन जाएगी। दार्शनिक भले ही अपने दर्शन-शास्त्र की बातें कहे, पर कल्पना और मनोवेगों के रूप में कहे, सुन्दरता-पूर्वक कहे, मनोहारिणी उक्तियों द्वारा कहे, सारांश यह कि कविता के सरस रूप में कहे।"^२

श्यामसुन्दर दास जी कविता के दो प्रकार मानते हैं (१) भावात्मक, व्यक्ति-प्रधान अथवा आत्माभिव्यजक कविता (२) विषय-प्रधान अथवा भौतिक कविता। इन दोनों का वे यह अन्तर बताते हुए लिखते हैं कि "भावात्मक कविता में कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करता है और बाहरी जगत को अपने अन्तःकरण में ले जाकर अपने भावों से रजित करता है। पर बाह्य विषयात्मक कविता में वह आप बाहरी जगत में जा मिलता है और वही से प्रेरित होकर अपनी कविता का विषय ढूँढ़ता है, फिर वह उसे अपनी कला का उपादान बनाता है और अपनी अन्तरात्मा को जहाँ तक हो सकता है, प्रच्छन्न रखता है। बाह्य विषयात्मक कविता में कवि अन्तर्हित रहता है, पर भावात्मक कविता में वह प्रत्यक्ष हो जाता है।"^३ वे बाह्य विषयात्मक कविता के प्रधान भेद खण्डकाव्य और महाकाव्य तथा आत्माभिव्यजक का भेद गीति-काव्य मानते हैं।

१ 'सात्यालोचन' (सं० १९९९), पृ० १०१ ।

२. वही, पृ० १०२ ।

३ "उसका काम उत्तेजित करना, सजीव करना, उच्छ्वसित करना, शक्ति-सम्पन्न करना तथा प्रसन्न करना है।" वही, पृ० ११० ।

४ वही, पृ० ११० ।

५. वही, पृ० ११२ ।

उन्होंने मनोवृत्तियों और विषयों के आधार पर काव्य के तीन विभाग किए हैं—(१) आत्माभिव्यजन सम्बन्धी काव्य, (२) वे काव्य जिनमें अपने-अपने अनुभव को छोड़ कर ससार की अन्यान्य बातें अर्थात् मानव जीवन से सम्बन्ध रखने वाली साधारण बातें होती हैं तथा (३) वर्णनात्मक काव्य। वे काव्य-रचना का कारण मनुष्य की चार मनोवृत्तियाँ, आत्माभिव्यजन की इच्छा, मानव व्यापारों में अनुराग, नित्य और काल्पनिक ससार में अनुराग तथा सौन्दर्य-प्रियता मानते हैं। इनमें से चतुर्थ मनोवृत्ति सब प्रकार के काव्य की मूल प्रेरक है तथा शेष मनोवृत्तियाँ सम्मिलित होकर काव्य के अगो तथा उपागो की प्रेरणा का कारण बनती हैं।

रामसुन्दर दास जी काव्य के सम्पूर्ण विषयों को चार प्रकारों में विभाजित करते हैं—(१) किसी व्यक्ति का आत्मानुभव, (२) मनुष्य मात्र का अनुभव (जीवन-मरण, पुण्य, धर्म, अधर्म, आशा-निराशा, प्रमद्वेष आदि सारे मनु य समुदाय से सम्बन्ध रखने वाले अनुभव), (३) मनुष्यों का पारस्परिक सम्बन्ध (अर्थात् सामाजिक जीवन और उसके सुख-दुःख आदि) तथा (४) दृश्यमान प्राकृतिक जगत् और उससे हमारा सम्बन्ध।^१

वे समझते हैं कि कविता के द्वारा वस्तुओं के इन्द्रिय गोचर सौन्दर्य और उनके आध्यात्मिक भाव को समझने और अनुभव करने की शक्ति आ जाती है। यह सासारिक व्यापारों की व्यग्रता से निवृत्त करके हमारा ध्यान वर्णित विषय की सुन्दरता और मनोहरता की ओर आकृष्ट करती है और हमारे सामने ऐसी निधि रखती है, जिसका हम, सासारिकता में लीन रहने पर भी, हृदय से अनुभव करने के लिए व्यग्र रहते हैं।^२

जयशंकर प्रसाद

काव्य के सम्बन्ध में प्रसाद जी की सबसे महत्वपूर्ण उद्भावना यह है कि काव्य से ऊँची आध्यात्म नाम की कोई वस्तु नहीं है। काव्य स्वतः ही आध्यात्मिक है।^३ वे सिद्धान्त रूप में काव्यानन्द को अलौकिक मानते हैं। उनकी काव्य की यह परिभाषा है कि “काव्य आत्मा की सकल्पनात्मक अनुभूति है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रयत्न रचनात्मक ज्ञान धारा है।” जिस सत्य की उपलब्धि के लिए ज्ञान की सतत साधना चल रही है, उस सत्य के वे दो लक्षण मानते हैं, श्रेय और प्रेय तथा उसकी अभिव्यक्ति वाङ्मय में काव्य और शास्त्र द्वारा समझते हैं। उनका विचार है कि शास्त्र में श्रेय का ऐहिक और आधुनिक विवेचन होता है। इसके ज्ञान का आधार परीक्षात्मक तर्क है, विकल्पात्मक होने के कारण इसे विज्ञान की

१. 'साहित्यालोचन' (सं० १९९९), पृ० ७७ ।

२. वही, पृ० १०७ ।

३. 'काव्य और कला की भूमिका' (सं० १९९६), पृ० ३ ।

४. वही, पृ० १७ ।

श्रेणी में रखा जाता है। इसमें इसी कारण चारुत्व (प्रेय) की कमी होती है। वे काव्य में श्रेय का ऐहिक विवेचन तथा प्रेय का चारुत्व दोनों की स्थिति मानते हैं। उनके विचार से काव्य आत्मा की वह अनुभूति है, जिसमें विकल्प, विश्लेषण या विज्ञान की अपेक्षा चारुत्व या श्रेय विद्यमान होता है। उनका विचार है कि जब आत्मा की मनन-क्रियाएँ (अनुभूतियाँ) काव्य के रूप में अभिव्यक्त होती हैं, तो उनमें विकल्प तथा विश्लेषणात्मक तर्कों का अभाव रहता है और वे सत्य के श्रेय तथा प्रेय दोनों लक्षणों से परिपूर्ण होती हैं।^१

प्रसाद जी ने स्वयं यह शका उठाकर कि इसका क्या प्रमाण है कि काव्य में सब अनुभूतियाँ श्रेय और प्रेय दोनों ही से पूर्ण होती हैं, उसका यह कहकर समाधान किया है कि इसी लिए तो साथ ही साथ असाधारण अवस्था का भी उल्लेख किया गया है। उनका विचार है कि आत्मा की “यह असाधारण अवस्था युगों की समष्टि अनुभूतियों में अन्तर्निहित रहती है, क्योंकि सत्य अथवा श्रेय ज्ञान कोई व्यक्तिगत सत्ता नहीं, वह एक शाश्वत चेतनता है या चिन्मयी ज्ञान-धारा है, जो व्यक्तिगत स्थानीय केन्द्रों के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप में विद्यमान रहती है।”^२ युगों की समष्टि अनुभूतियों में अन्तर्निहित रहने के कारण इसका सम्बन्ध वे इतिहास के अनुशीलन से मानते हैं। काव्य में सत्य के दोनों रूप, श्रेय तथा प्रेय की अभिव्यक्ति मान कर उन्होंने शिव तथा सुन्दर, मंगल तथा आनन्द दोनों की इसमें अभिव्यक्ति मानी है तथा दोनों का सामञ्जस्य स्थापित किया है।

प्रसाद जी पाश्चात्य आचार्यों के मतानुसार काव्य को कला नहीं मानते क्योंकि कला को भारतीय दृष्टि में उपविद्या कहा गया है, इसलिए वे इसका विज्ञान से अधिक सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य की अपेक्षा अधिक शास्त्रीय विषय होने के कारण छन्द शास्त्र तथा काव्य समस्या आदि का ही कला से सम्बन्ध है। उनकी धारणा है कि काव्य की अभिव्यक्ति के वाह्य रूप को कला का नाम दिया जाता है। वे कहते हैं कि कला के साथ पक्षपात रूप में विचार करने पर अलंकार, वक्रोक्ति, रीति और कथानक इत्यादि में कला की सत्ता मान लेनी चाहिए। वे मानते हैं कि कला का नाम कवि की अनुभूति तथा अभिव्यक्ति के अन्तरालवर्ती सम्बन्ध को जोड़ने के लिए लिया जा सकता है।

वे हीगल आदि पाश्चात्य दार्शनिकों के इस मत से सहमत नहीं हैं कि अमूर्त होने के नाते काव्य सर्वोत्कृष्ट कला है तथा मूर्त कलाएँ निम्न स्तर की हैं। मूर्त वर्णमाला की विद्यमानता के कारण वे कविता को शुद्ध अमूर्त नहीं कहते। उनका विचार है कि हमारे यहाँ मूर्त तथा अमूर्त, नश्वर तथा अविनश्वर दोनों ब्रह्म के रूप हैं तथा

१. “आत्मा की मनन-शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में सहसा ग्रहण कर लेती है काव्य में सकल्पात्मक मूल अनुभूति कही जा सकती है।” काव्य और कला की भूमिका (स. १९९६), पृ० १८।

२. वही, पृ० १८।

रूप का अस्तित्व मूर्त अमूर्त दोनों में है। उनका कथन है कि “चाक्षुष प्रत्यक्ष से इतर जो वायु और अन्तरिक्ष अमूर्त रूप हैं उनका भी रूपानुभव हृदय ही करता है। इस दृष्टि से देखने से मूर्त और अमूर्त की सौन्दर्य-बोध सम्बन्धी दो धारणाएं अधिक महत्त्व नहीं रखती। सौन्दर्य की अनुभूति के साथ ही साथ हम अपने संवेदन को आकार देने के लिए, उनका प्रतीक बनाने के लिए बाध्य है।” उनका विचार है कि सौन्दर्य-बोध बिना रूप के हो ही नहीं सकता, इसलिए अमूर्त सौन्दर्य बोध का कोई महत्त्व नहीं है।

प्रसाद जी काव्य में अभिव्यक्ति तथा अनुभूति में से अनुभूति की प्रधानता स्वीकार करते हैं, अभिव्यंजनावादियों की भांति अभिव्यक्ति की प्रधानता नहीं। उनका कथन है कि काव्य की व्यंजना क्योंकि वास्तव में अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम होती है तथा सुन्दर अनुभूति का विकास भी सौन्दर्यपूर्ण होता है इसलिए कवि की अनुभूति भी उसके परिणाम में ही अभिव्यक्त होती है। उनका कथन है कि “काव्य में जो आत्मा की मौलिक अनुभूति की प्रेरणा है, वही सौन्दर्यमयी और संकल्पात्मक होने के कारण अपनी श्रेष्ठ स्थिति में रमणीय आकार में प्रकट होती है। वह आकार वर्णनात्मक रचना-विन्यास में कौशलपूर्ण होने के कारण प्रेय भी होता है। रूप के आवरण में जो वस्तु मग्न है, वही तो प्रवाण होगी।”

उनका उदाहरण वे तुलसी तथा मूर के काव्य से देते हैं। वे यह प्रश्न पूछते हैं कि वात्सल्य की अभिव्यक्ति में तुलसी मूर से पिछड़ गए हैं, तो क्या यह मान लेना चाहिए कि उनके पास वह कौशल या शब्द-विन्यास-मटुता नहीं थी, जिससे वे वात्सल्य की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं कर सके? इसका उत्तर वे यही देते हैं कि “मूरदास के वात्सल्य में संकल्पात्मक मौलिक अनुभूति की तीव्रता है। उस विषय की प्रधानता के कारण उनके हृदय के अत्यन्त समीप गिणू गोपाल की वृन्दावन लीलाएं थी। उबर तुलसीदास के हृदय में वास्तविक अनुभूति तो रामचन्द्र की भक्त-रक्षण-समर्थ दयालुता है, न्यायपूर्ण ईश्वरता है, जीव की शूद्रावस्था में पाप-पुण्य निर्लिप्त कृष्ण-चन्द्र की गिशु मूर्ति का शूद्राद्वैतवाद नहीं।” इस प्रकार उनका विचार है कि जहां आत्मानुभूति की प्रधानता है वही कौशल या विगिष्ट पद रचनायुक्त काव्य-शरीर सुन्दर हो सकता है अथवा वहीं पूर्ण अभिव्यक्ति हो सकती है। वे मानते हैं कि “अभिव्यक्ति सहृदयों के लिए अपनी वही व्यापक सत्ता नहीं रखती, जैसी कि अनुभूति। श्रोता, पाठक और दर्शकों के हृदय में कविकृत माननी प्रतिभा की जो अनुभूति होती है, उसे सहृदयों में अभिव्यक्ति नहीं कह सकते। वह भाव-साम्य का कारण होने से लौट कर अपने कवि की अनुभूति वाली मौलिक वस्तु की सहानुभूति मात्र ही रह जाती है। इसलिए व्यापकता

१. 'काव्य और कला' (सं० १९९६), पृ० १३।

२. वही, पृ० २५-२६।

३. वही, पृ० २६-२७।

आत्मा की सकल्पात्मक मूल अनुभूति की है।^१ जिस अनुभूति को प्रसाद जी ने अभिव्यक्ति से अधिक महत्त्व दिया है उसका काव्य के उपादानों में क्या स्थान है, उसका निर्माण कैसे होता है, क्या अभिव्यक्ति केवल रचना-कौशल है आदि प्रश्नों पर प्रसाद जी ने विचार नहीं किया है। वे अनुभूति को मननशील आत्मा की असाधारण अवस्था मानते हैं। उनके विचार से यही काव्य में सकल्पात्मक मूल अनुभूति है, जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में ग्रहण करती है।

प्रसाद जी किसी राष्ट्र के काव्य में उसकी स्थायी सांस्कृतिक प्रवृत्तियों का भी विनिष्ट प्रभाव मानते हैं। उनका विचार है कि प्रत्येक देश के काव्य में कुछ देश-जातिगत स्थायी उपलक्षण (कनवेन्शन्स) होते हैं जैसे भारतीय साहित्य में पुरुष-विरह-विरल है और विरहिणी का ही वर्णन अधिक है। इसका कारण भारतीय दार्शनिक सस्कृति है, जिसमें पुरुष सर्वथा निर्लिप्त और स्वतंत्र है तथा प्रकृति या माया उसे प्रवृत्ति या आवरण में लाने की चेष्टा करती है, इसलिए इसमें आसक्ति का आरोपण स्त्री में है।^२

वे रहस्यवादी काव्य को आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति की मुख्य धारा मानते हैं। उनके विचार से यह भारत की निजी सम्पत्ति है। इस पर पाञ्चात्य सामी मतों का कोई प्रभाव नहीं पड़ा है। इस तथ्य का प्रमाण देते हुए वे इसका ऐतिहासिक विकास वैदिक काल के 'ऊपा' और 'नासदीय' सूक्तों, अधिकांश उपनिषदों, शैव-शाक्त्यादि आगमों, आगमानुभासी स्कन्द शास्त्रों, सौन्दर्य-लहरी आदि रहस्य-काव्य में तथा सहजानन्द के उपासक नागप्पा, कन्हप्पा आदि सिद्धों के काव्य से होता हुआ वर्तमान रहस्यवादी काव्य तक दिखाते हैं, जिसमें उनके विचार से अपरोक्ष अनुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा 'अहम्' का 'इदम्' से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।

उनके काव्यात्मक रहस्यवाद के सम्बन्ध में प० नन्ददुलारे वाजपेयी इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि "काव्य में जहाँ कहीं वास्तविक आनन्द या रस का प्रवाह है वही आत्मा की सकल्पात्मक प्रेरणा है और वही वह असाधारण अवस्था है, जिसे काव्य की, विशेषकर रहस्यवाद की, जन्मदात्री माना गया है। जिन काव्यों का प्रवाह आनन्द स्रोत से उद्भिक्त है, दुःख जिनमें निमित्त बन कर आया है, लक्ष्य नहीं—जो मुख्यतः प्रगतिशील सांस्कृतिक सृष्टियाँ हैं—वे सभी प्रसाद जी की रहस्य-काव्य की व्याख्या के अन्तर्गत आ जाती हैं।"^३

प्रसाद जी ने भी काव्य का एक मौलिक तथा विचारपूर्ण श्रेणी-विभाजन किया है। उन्होंने काव्य की दो कोटियाँ स्थिर की हैं, प्रथम, आनन्द प्रधान, रहस्यात्मक या रसात्मक, द्वितीय, विवेक प्रधान, बौद्धिक या आलंकारिक। उन्होंने इन दोनों प्रकार के

१ 'काव्य और कला' (सं० १९९६), पृ० २७ ।

२. वही, पृ० ५-६ ।

३. वही, (भूमिका) पृ० ११ ।

काव्यों का ऐतिहासिक क्रम-विकास अपने लेखों में प्रस्तुत किया है। प्रथम श्रेणी में नाट्य तथा द्वितीय में पाठ्य-काव्य विशेष रूप से आते हैं। काव्य में वे आनन्द-सिद्धान्त के पृष्ठपोषक हैं। वे अलंकार, रीति, वक्रोक्ति तथा ध्वनि सम्प्रदायों को विवेकमत् के अन्तर्गत मानते हैं तथा केवल रस-सिद्धान्त को ही आनन्द से उद्भूत मानते हैं।

प्रसाद जी का यथार्थवाद के सम्बन्ध में मत है कि इसमें स्वभावतः दुःख की प्रधानता तथा वेदना की अनुभूति अनिवार्य होती है। इसकी विशेषताओं में प्रधान विशेषता इसका लघुता की ओर दृष्टिपात है। लघुता से उनका तात्पर्य साहित्य के माने हुए सिद्धान्त के अनुसार महत्ता के काल्पनिक चित्रण के अतिरिक्त, व्यक्तिगत जीवन के दुःख और अभावों के वास्तविक उल्लेख से है।^१ वे इसका लक्षण, दैवी शक्ति तथा महत्त्व से हट कर अपनी क्षुद्रता तथा मानवता में विश्वास तथा सकीर्ण सत्कारों के प्रति द्वेष होना मानते हैं। उनके विचार से यथार्थवादी साहित्य व्यापक दुःख सवलित मानवता का स्पर्श करने वाला है, जिसमें अभाव, पतन और वेदना के अश प्रचुरता से होते हैं। यह वेदना से प्रेरित होकर जनसाधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति तक पहुँचने का प्रयत्न करता है तथा साधारण समाज के दुःखों और कष्टों का कारण, प्रचलित नियम और प्राचीन सामाजिक रूढ़ियों को मानता है तथा अपराधों को समाज के कृत्रिम पाप मात्र समझता है।

इसी प्रकार प्रसाद जी का आदर्शवाद के सम्बन्ध में विचार है कि “आरम्भ में जिस आधार पर साहित्यिक न्याय की स्थापना होती है, जिसमें राम की तरह आचरण करने के लिए कहा जाता है, रावण की तरह नहीं, उसमें रावण की पराजय निश्चित है। साहित्य में ऐसे प्रतिद्वन्द्वी पात्र का पतन आदर्शवाद के स्तम्भ में किया जाता है।”^२ वे आदर्शवाद तथा यथार्थवाद का अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखते हैं कि “सिद्धान्त से ही आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्त्ता बन जाता है। वह समाज कैसा होना चाहिए यही आदेश करता है और यथार्थवादी सिद्धान्त से ही इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता। वह चित्रित करता है कि समाज कैसा है या था।”^३ प्रसाद जी ने यथार्थ तथा आदर्श दोनों को ही विवेक प्रसूत माना है। वे दोनों ही आनन्द से उद्भूत, अद्वैतमय तथा रसपूर्ण नहीं हैं। वे आदर्शवाद या महत्त्व, यथार्थवाद या लघुत्व दोनों की बौद्धिक दार्शनिकता के विरोधी थे। उनके रहस्यवाद या शक्ति-सिद्धान्त में दोनों के अश हो सकते हैं किन्तु दोनों की सीमाएँ नहीं हैं और दोनों की मूल दुःखात्मकता का भी निषेध है।^४ उनका विचार है कि आदर्श तथा यथार्थ दोनों ही वाद, द्वैत पर स्थित हैं तथा रहस्यवाद अद्वैत पर।

१ देखिए ‘काव्य और कला’ (सं० १९९६), पृ० १३८ ।

२ वही, पृ० १४० ।

३ वही पृ० १८-१९ ।

४ देखिए वही पृ० १९ ।

वे छायावाद को महत्त्व और लघुत्व या आदर्श तथा यथार्थ दोनों सीमान्तों के बीच की वस्तु मानते हैं। इसमें वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अर्थात् व्यक्ति होती है। रीतिकालीन प्रचलित परम्परा की अपेक्षा वे इसमें नए ग की अभिव्यक्ति मानते हैं। उनका विचार है कि इसमें नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श में पुलकित है। जब आभ्यन्तर सूक्ष्म भावों की प्रेरणा ने बाह्यस्थूल आकार में कुछ विचित्रता उत्पन्न कर दी और इन भावों के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना असफल रही, तब नवीन शब्दों की भंगिमा, नवीन शैली तथा नया वाक्य-विन्यास आभ्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगे। शब्द विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके, सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।^१ वे छायावाद को अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर निर्भर मानते हैं। उनका विचार है कि ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं।^२ वे छायावाद को एक ऐतिहासिक आवश्यकता भी मानते हैं और दार्शनिक अभ्युत्थान भी। दार्शनिक दृष्टि से वे इस अभ्युत्थान को प्राचीन रहस्यवाद की परम्परा में ही मानते हैं।

नन्ददुलारे बाजपेयी

'बाजपेयी जी काव्य में बहिरंग तथा अन्तरंग का समन्वय उपयुक्त समझते हैं। उनका विचार है कि इन दोनों से ही काव्य का सर्वांगीण विकास होता है। वे भावों की सत्ता शब्दों से ही मानते हैं। इस प्रकार वे उत्तर ध्वनिकालीन काव्य-सिद्धान्त के अनुयायी हैं। वे काव्य में स्पष्टता आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि "अस्पष्ट, छाया-भावों का चित्रण भी सुस्पष्ट, मोती के पानी जैसा भीतर से दमकता और नैसर्गिक होना चाहिए।'^३ वे काव्य में भावना का विश्लेषण ही सब कुछ नहीं मानते, प्राकृतिक रूपों द्वारा उसकी व्यञ्जना भी आवश्यक समझते हैं। उन्होंने काव्य के तीन विशिष्ट गुण माने हैं, व्यक्त अनुभूतियों की सच्चाई, मर्मस्पर्शिता और सौन्दर्य। वे साहित्य में समदृष्टि के अनुयायी हैं। वे भोग की वृत्ति को विकासोन्मुख काव्य का लक्षण नहीं मानते क्योंकि भोग स्वतः कोई अनुभूति नहीं है, वह तो इन्द्रियों की विवशता मात्र है। इसलिए उनके विचार से काव्य और भोग परस्पर विपरीत वस्तुएँ हैं।^४ किन्तु वे यौवन सुलभ सभी सौन्दर्य की भावनाओं को भोग नहीं कहते हैं। उनके विचार से केवल वही भावना भोग होगी जो निस्संग तथा सौन्दर्य तक ही सीमित होती है। उन्होंने किसी युग की प्रवृत्ति विशेष के प्रकाशन को श्रेय साहित्य का गुण

१ देखिए 'काव्य और कला' तथा अन्य निबन्ध (सं० १९९६), पृ० १४३।

२ "अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर्स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।" वही, पृ० १४९।

३ हि० सा०, बीसवीं शताब्दी (प्रथम संस्करण), पृ० १७२।

४ वही, पृ० २०७।

नहीं माना है वरन् उसके साथ जागृत चेतना द्वारा अनुभूतियों का सयमन और परीक्षण भी आवश्यक समझा है।

बाजपेयी जी शुक्ल जी से इस बात में सहमत नहीं हैं कि जगत् अव्यक्त की अभिव्यक्ति है तथा काव्य उस अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति है। उनका विचार है कि काव्य में जगत् की ही अभिव्यक्ति नहीं होती वरन् प्रत्येक समुन्नत काव्य में अलौकिक तत्व की भी व्यञ्जना होती है और जिस काव्य में अलौकिक तत्व की अभिव्यक्ति होती है वह काव्य उत्कृष्ट काव्य होता है। वे प्रबन्धकार कवि का वास्तविक कार्य यह नहीं समझते कि वह कथा से अथवा कथा के सूत्र से ही अपने भावों को उच्छ्वसित करे। उनका विचार है कि, “मनोवेगों का जो उत्थान, काव्य-चरित्रों का जो निर्माण, केवल कथा या घटना के सहारे होता है, वह उतना समृद्ध नहीं बन सकता, जितना उससे तटस्थ रहने पर। चरित्रों का मनोवैज्ञानिक विकास किसी पूर्व-निश्चित कथा के आश्रय से नहीं कराया जा सकता। मन एक स्वतन्त्र वस्तु है, जिसकी सूक्ष्म गतियों का विश्लेषण करना भी कवि का काम है। किन्तु इस काम को वह कथा को प्रधानता देकर नहीं कर सकता।”^१ इसी प्रकार वे शुक्ल जी की यह मान्यता भी नहीं मानते कि महाकाव्य में नायक में शक्ति, शील तथा सौन्दर्य की पराकाष्ठा होनी चाहिए। उनका विचार है कि यह परम्परागत काव्य का लक्षण हो सकता है, जैसा धीरोदात्त का होता है, पर काव्य किसी नियम से बंधकर नहीं चलता। वे कहते हैं कि, “फ्रांसीसी और रूसी क्रान्ति की प्रेरणाओं के फलस्वरूप बहुत सी साहित्य-सृष्टियों के नायक कुरूप और दुःशील हैं, फिर भी उनके प्रति पाठक की परिपूर्ण सहानुभूति प्राप्त होती है। और शक्ति के सम्बन्ध में यह कहना अधिक असंगत न होगा कि केवल सुखान्त काव्यों के नायक शक्ति के पूर्ण स्रोत हुआ करते हैं। शेक्सपियर के दुःखान्त महानाटकों की अवला नायिकाएँ अपनी निःशक्तता, अपनी विवशता में ही शक्ति का उत्फुल्ल विकास दिखा देती हैं। उन्हें देखने के बाद कौन कह सकता है कि शक्ति, शील और सौन्दर्य की पराकाष्ठा कला का कोई अनिवार्य अंग है।”^२

वे हिन्दी में छायावाद को केवल अभिव्यञ्जना की शैली मात्र न मान कर एक नया कला-आन्दोलन मानते हैं, जो योरोप के प्रसिद्ध ‘रिनेसा’ के समान हिन्दी का पुनरुत्थान आन्दोलन है। उनका विचार है कि इस वाद ने समृद्धि और अलकरण के लिए विभिन्न दिशाओं में प्रसरण किया है तथा उपनिषदों के दिव्य दर्शन, महात्मा बुद्ध की क्रान्तिकारिणी शिक्षाओं, प्राचीन रहस्यवादी सन्तों की वाणियों, पाश्चात्य टेक्नीक तथा पश्चिमी पालिश, भारतीय इतिहास के समृद्धिकालीन युगों के वृत्तान्त और भारत की प्राचीन कला सामग्री का उपयोग किया है। बाजपेयी जी ने छायावाद के महत्त्व का प्रतिपादन करने में जितनी शक्ति तथा प्रतिभा का प्रयोग किया है, उतना

१. हि० सा० ‘बीसवीं शताब्दी’ (प्रथम संस्करण), पृ० ८४।

२ वही, पृ० ८५।

उसकी रूप रेखा को अधिक स्पष्ट करने में नहीं। फिर भी छायावादी काव्य की विद्वत्तापूर्ण व्यावहारिक आलोचना से उनके विचार इस काव्य की विविधताओं के सम्बन्ध में प्राप्त होते हैं। छायावादी आन्दोलन ने काव्य के वाह्य स्वरूप (छन्द, भाषा आदि) तथा आभ्यन्तर स्वरूप (नवीन भावना, कल्पना, नव्य जीवन-दर्शन और नवनिर्माण आदि) दोनों में जो स्पष्ट परिवर्तन किए हैं, उनका विश्लेषण वाजपेयी जी ने अपनी अमाधारण प्रतिभा के द्वारा किया है।

वे कविता की ज्योति, समय, समाज तथा कवि की आत्मा के भीतर देखते हैं। महाकाव्य के सम्बन्ध में उनका विचार है कि, "महाकाव्य की रचना जातीय सस्कृति के किसी महाप्रवाह, सम्यता के उद्गम, समय, प्रलय, किसी महच्चरित्र के विराट् उत्कर्ष अथवा आत्मतत्त्व के किसी चिर अनुभूत रहस्य को प्रदर्शित करने के लिए की जाती है।" उनका विचार है कि महाकाव्य में घटनाओं का पूर्ण समाहार होना आवश्यक होता है। इसके चित्र न तो निकट से खींचे जाते हैं, न छोटे ही जान पड़ते हैं। वे कहते हैं कि "महाकाव्य के चित्र दूरी की व्यञ्जना करते हैं, जैसे गंगा के इस पार से कोई उम पार सुदूर की वृक्ष-राजि देख रहा हो। ऐसे चित्रों को अंकित करके कवि मानो विराट् के भकेत सूर्य को अपने हाथों में कर लेता है। दर्शकों को भी विराट् की अनुभूति होती है।" वे प्रबन्ध काव्य में किसी दृश्य के प्रत्यक्ष वर्णन से अधिक महत्त्व परोक्ष अध्याहार का मानते हैं। उनका विचार है कि राम भक्ति की महिमा के लिए रामचरित्र के प्रत्यक्ष वर्णन से अधिक महत्त्व राम के विना भूमी साकेत का दृश्य दिखाने का है।

वाजपेयी जी गीतिकाव्य तथा प्रबन्ध काव्य की प्रचलित परिभाषा को नहीं मानते। वे यह नहीं मानते कि जिसमें अन्तःसौन्दर्य होता है वह गीति काव्य है तथा जिसमें वाह्य सौन्दर्य व्यक्त होता है, वह प्रबन्ध काव्य होता है। वे समझते हैं कि प्रबन्ध काव्यों के कथानकों में भी उत्कृष्ट कोटि का भाव-सौन्दर्य छिपा रहता है। उनकी दृष्टि में गीति काव्य वह है, जहाँ छोटी-छोटी भावनाएँ एक में केन्द्रित होकर गेय हो उठती हैं। उनका कथन है कि "वास्तव में सौन्दर्य की सत्ता किसी काव्य-साधने की बदिनी नहीं। वर्णनात्मक और गीतात्मक काव्य भेद में इसके वाह्य और आभ्यन्तर सौन्दर्य के भेद करना मेरे विचार से असंगत है। गीति काव्य और प्रबन्ध-रचना में भेद यह है कि एक में काव्य किसी एक ही मूढम किन्तु प्रभावशाली मनोभाव, दृश्य या जीवन समस्या को लेकर केन्द्रित हो जाता है और दूसरे में बहुमुखी जीवन-दिशाओं और स्थितियों का चित्रण किया जाता है। महाकाव्य की भूमिका प्रायः उदात्त और स्वर गम्भीर हुआ करता है, जब कि गीतों में माधुर्य की प्रधानता होती है। वर्णनात्मक काव्य में वाह्य जगत् और जीवन-व्यापारों का सौन्दर्य दर्शनीय होता है और मुक्तक काव्य में मानसिक स्वरूपों, मूढम रहस्यमय मनोगतियों की सुषमा अधिक देखने को मिलती है।

१ हि० सा०, 'वीसवीं शताब्दी' (प्रथम संस्करण), पृ० ६५।

२ वही, पृ० ४८।

दोनों में ही उच्च कोटि का काव्य, जीवन-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हमें मिलती है।^१ वे प्रत्येक काव्य में सब प्रकार का (बाह्य तथा आन्तरिक) सौन्दर्य समाहित मानते हैं। वे उसी काव्य को महत्त्वपूर्ण मानते हैं, जो व्यापक और बहुमुखी जीवन-दृष्टि का सन्देश सुनाने वाला हो और जिसमें एकागिता, अव्यावहारिकता, निर्बलता तथा ह्यासोन्मुखी रुढ़ि की नियोजना न हो। कामायनी को वे इसी कारण श्रेष्ठ मानते हैं।^२

वे काव्य में बुद्धि तत्त्व, भावना तथा कल्पना तीनों का सामंजस्य उचित मानते हैं। उनके विचार में उसी कृति में काव्य की प्रतिष्ठा होती है, जिसमें ओजस्विता, प्रवाह तथा प्रभावोत्पादकता होती है। वे काव्य में बाह्य उपकरणों का महत्त्व केवल इतना ही मानते हैं कि वे उसमें निहित जीवन-सौन्दर्य की कला को पाठकों के हृदय में खिला दे। उनके विचार से वही काव्य सुन्दर है, जो जीवन-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करे। वे कहते हैं कि काव्य कला का उद्देश्य सौन्दर्य का उन्मेष करना है, क्योंकि सौन्दर्य ही चेतना है तथा चेतना ही जीवन है। उनका विचार है कि काव्य की प्राथमिक क्रिया यह है कि वह हमें अनुभूतिशील तथा भावनाशील बनाता है, जिससे हम ससार के दृश्यों को आखे खोल कर देखते हैं तथा उनके सौन्दर्य से सुखी होते हैं। वे मानते हैं कि काव्य का प्रमुख लक्ष्य वास्तव में सचेतन जीवन परमाणुओं को संघटित करना और उन्हें दृढ़ बनाना है। उनके विचार से यह कार्य युग की शक्तियों से परिचित होकर तथा रचनात्मक शक्तियों का संग्रह करके भली प्रकार से हो सकता है, जिसे देश तथा काल के तत्वों को समझने वाला कवि ही कर सकता है। चाहे उच्च तथा प्रशस्त कल्पनाएँ, परिश्रम-लब्ध विद्या और काव्य-योग्यता से उच्च साहित्य की सृष्टि हो जाए किन्तु देश-काल की शक्तियों से परिचित न रहने से काव्य के चरम उद्देश्य—जीवन-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति की सिद्धि नहीं हो सकती। इन सब की सहायता से मूर्तिमयी होने वाली जीवन-सौन्दर्य की भावना ही प्रत्येक कवि की अपनी देन है। इसी के द्वारा वे उसके व्यक्तित्व का ऐसा निर्माण होना मानते हैं, जो शताब्दियों तक जीवित रहता है। उनका विचार है कि इसके बिना कवि की वास्तविक सत्ता प्रकट नहीं होती।^३

वे छन्दों के लिए भावानुकूलता आवश्यक मानते हैं। भावानुकूलता से उनका तात्पर्य भावना की क्षिप्र तथा तीव्र गति से नहीं है, वरन् सम्पूर्ण वातावरण से है, जिसे उपस्थित करने में छन्द की शक्ति लगनी चाहिए। उनका विचार है कि कुशल कवि छन्द के आवर्तविवर्त से अभीप्सित भाव प्रतिमाएँ खड़ी करते हैं। वे यह भी मानते हैं कि छन्दों के द्वारा दूरी तथा समीपता का भी आभास कराया जाता है। वे खड़ी बोली में ऐसे छन्दों की कमी मानते हैं, जो दूरी का प्रदर्शन करने वाले हों।

१. हि० सा०, बीसवीं शताब्दी (प्रथम संस्करण), पृ० ११९ ।

२. देखिए वही, पृ० १२४ ।

३. वही, पृ० १४६ ।

परवर्ती काल में कुछ प्रयोगवादी कवियों ने इस ओर नए कदम उठाए तथा छन्दों और वर्णों में दूरी तथा समीपता की भी अभिव्यक्ति का विचार अपने सामने रखा।^१

प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—

मिश्र जी काव्य-रचना को स्वान्त सुखाय न मानकर परान्त-सुखाय मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य-रचना का व्यक्ति-वंचित्य से कोई विशेष सम्बन्ध ही नहीं है। वे उसका सम्बन्ध कवि के अतिरिक्त विशेष रूप से पाठक से भी मानते हैं। वे तुलसी के समान काव्य को सब का हित करने वाला मानते हैं।

वे पाश्चात्य समीक्षकों के अनुसार काव्य की अनुभूति को केवल सौन्दर्यानुभूति नहीं मानते हैं। उनका विचार है कि पाठक काव्य के सौन्दर्य पर ही मुग्ध नहीं होता वरन् उन भावों में भी रमता है, जो काव्य में व्यक्त किए जाते हैं। वह काव्य का रस लेता है। वे काव्य की सर्वप्रधान विशेषता, रमणीयता मानते हैं, श्लाघनीयता नहीं। उनका विचार है कि काव्य को सुन्दर मात्र कह देने से उसका महत्त्व बहुत कुछ नष्ट हो जाता है।

वे काव्य में आदर्शवाद का पक्ष अधिक ग्रहण करते हैं, किन्तु उसके नाम पर नकली चरित्र प्रस्तुत करने के पक्ष में नहीं हैं। प्रयोजनीय रूप में, वे यथार्थवाद के भी पक्ष में हैं।

वे काव्य का मूल अरस्तू तथा धनञ्जय की भांति शुद्ध अनुकरण न मानकर भाव या विभाव मानते हैं, जिसकी प्रेरणा से अनुकरण की प्रवृत्ति जगती है।^१

वे पाश्चात्य साहित्यालोचन में मान्य, कविता के दो प्रकार—बाह्यार्थ-निरूपक तथा स्वानुभूति-व्यजक को नहीं मानते। बाह्यार्थ-निरूपक कविता में भी वे प्रच्छन्न रूप से कवि के व्यक्तित्व का ओत-प्रोत रहना मानते हैं। उनका कथन है कि यदि ऐसा न होता तो एक ही प्रकार के ग्रन्थों में तथा एक ही चरित्र को लेकर लिखे जाने वाले ग्रन्थों में इतनी भिन्नता नहीं होती। वे समझते हैं कि बाह्यार्थ-निरूपक काव्यों में कवि की स्वानुभूति तो होती है, पर वह लोकानुभूति के मूल में रहकर चलती है। वे बाह्यार्थ-निरूपक कविताओं में स्वानुभूति तथा लोकानुभूति दोनों का सामंजस्य मानते हैं।

वे काव्य को भावों का विधान करके रसमग्न करने वाली रचना तथा मानव वृत्तियों का शोधन करने वाला मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य समाज की दृष्टि से विशेष महत्त्व का है। उसे केवल मनोरंजन की वस्तु मानना हृदय-हीनता मात्र है। उनके विचार से काव्य और धर्म का एक ही उद्देश्य है, क्योंकि वे दोनों ही वृत्तियों का परिष्कार करते हैं। वे काव्य को धर्म, समाज-तत्त्व या राजनीति आदि किसी से भी

१. देखिए 'तार सप्तक' (स० १९४३), पृ० ४३।

२. देखिए 'बाह्यमयविमर्ष' (स० २०००), पृ० १९५।

कम महत्त्व का नहीं मानते हैं। वे उत्पादक की दृष्टि से काव्य का मुख्य प्रयोजन, यश तथा तृप्ति का लाभ तथा गौण प्रयोजन अर्थ या कार्य का लाभ मानते हैं और ग्राहक की दृष्टि से प्रधान प्रयोजन आनन्दानुभूति या रसमग्नता तथा गौण प्रयोजन सकेत-प्राप्त व्यावहारिक ज्ञान, जिसे शास्त्रों में कान्ता-सम्मित उपदेश कहा गया है, मानते हैं। मिश्र जी ने शैली, अर्थ तथा बन्ध की दृष्टि से काव्य के तीन भेद माने हैं। शैली की दृष्टि से इसके तीन भेद—गद्य, पद्य और चम्पू, अर्थ की दृष्टि से उत्तम, मध्यम तथा अधम या सामान्य और बन्ध की दृष्टि से प्रबन्ध तथा निबन्ध हैं। वे निबन्ध काव्य, उमे कहते हैं, जिसमें कोई विशेष कथा का अभाव होता है और जो स्वच्छन्द रूप से किसी पद्य या गद्य खण्ड के द्वारा किसी रस, भाव या तथ्य को व्यक्त करता है।^१ इसी प्रकार वे प्रबन्ध काव्य के अन्तर्गत महाकाव्य, खण्डकाव्य के अतिरिक्त हिन्दी में एक और विशेष काव्य का रूप मानते हैं, जो महाकाव्य की भांति पूर्ण जीवन वृत्त सहित होने पर भी वस्तु के विस्तार में उससे कम होता है तथा उसमें जीवन के एक पक्ष का ही विस्तार के साथ प्रदर्शन होता है। उसे वे 'एकार्थ काव्य' कहते हैं। यह हिन्दी की अपनी विशेषता है तथा मिश्र जी ने पहली बार उसकी ओर ध्यान दिलाया है।^१

वे मम्मट की भांति काव्य-शक्ति, लोक-निरीक्षण तथा अभ्यास को काव्य का हेतु मानते हैं। उन्होंने भी दो प्रकार की काव्य-शक्ति मानी है—सहजा तथा उत्पाद्या। उनके विचार से निपुणता के अन्तर्गत लोक का निरीक्षण, शास्त्रों का अनुशीलन तथा काव्य-परम्परा का अध्ययन आता है। वे निरीक्षण के लिए बोधवृत्ति तथा रागवृत्ति दोनों का योग आवश्यक समझते हैं। वे काव्य का अन्य वाङ्मयों से व्यतिरेक इस बात में मानते हैं कि इसका लक्ष्य हमारे मनोवेगों को उत्तेजित करना ही नहीं होता, ज्ञान की वृद्धि करना भी होता है। उनका विचार है कि काव्य दूसरों के साथ हमारा भावात्मक सम्बन्ध स्थापित करता है और अन्य वाङ्मयों का हमारे साथ सम्बन्ध प्रज्ञात्मक होता है। वे मुक्तक कविता के तीन प्रकार मानते हैं—रसकार कवियों की, उचित वैचित्र्य वाली तथा लोक-नीति को लेकर चलने वाली। इनके अतिरिक्त उन्होंने शब्द, अर्थ, अलंकार, रस, शास्त्र आदि के आधार पर किए हुए कवियों के काव्य के भेदों का भी उल्लेख किया है।

वे भी काव्य को कला नहीं मानते, क्योंकि पाश्चात्य मतानुसार निर्धारित कलाओं में केवल सौन्दर्य-अनुभूति होती है, रसानुभूति नहीं, जबकि भारतीय साहित्यालोचन के अन्तर्गत काव्य में भाव-मग्न अथवा रस-मग्न करने की क्षमता भी होती है। उनका विचार है कि काव्य रसानुभूति कर चुकने के बाद सौन्दर्यानुभूति भी करता है।

१ देखिए 'वाङ्मय विमर्श' (सं० २०००), पृ० १२ ।

२ देखिए वही, पृ० १२ ।

लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु'—

'सुधांशु' जी जीवन के तत्वों और काव्य के तत्वों का पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य की प्रकृति, प्रेरणा तथा प्रवृत्तियाँ जीवन के वातावरण द्वारा निर्मित तथा निश्चित होती हैं। उन्होंने जीवन के उन शाश्वत तत्वों का विश्लेषण किया, जिनका सम्बन्ध काव्य या साहित्य के मूल सिद्धान्तों के साथ होता है।

भाव-विन्यास तथा जीवन का सम्बन्ध स्थापित करते हुए, वे जीवन के दो मूल भाव, सुख तथा दुःख, मानते हैं। इन्हीं को दूसरे शब्दों में वे राग-द्वेष कहते हैं। उनका विचार है कि इन्हीं दोनों मुख्य भावों से हृदय के अगणित भावों की उत्पत्ति होती है। साहित्य-शास्त्र की रस-मदति भी इन दो ही तत्वों पर अवलम्बित है। आश्रय तथा आलम्बन के विचार से ये दोनों मूलभाव मनोविकारों के कई रूपों में परिवर्तित हो जाते हैं। वे उसी काव्य को सच्चा काव्य मानते हैं, जो जीवन के सरल भावों को न दिखा कर विपरीत भावों के सघर्ष, स्वाभाविक परिवर्तन तथा गति-क्रम का सौन्दर्य दिखाता है। क्योंकि मानव-हृदय के मिश्र-मिश्र भावों के वृत्ति-चक्र समस्त मानव-सृष्टि में न्यूनाधिक रूप से एक ही प्रकार के होते हैं, इसलिए वे काव्य के अन्तर्गत जीवन की मूल भावनाओं का विन्यास प्रदर्शित करना ही सत्काव्य का लक्ष्य मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य में वर्णित वैयक्तिक विशेषता केवल एक उपलक्षण मात्र होती है, वास्तविक उद्देश्य तो-मूल भावनाओं का विन्यास दिखाना ही है।

वे मानते हैं कि कवि साधारण जीवन तथा बाह्य जगत् के सौन्दर्य के अनुभव और ज्ञान के आधार पर अन्तर्प्रकृति के सौन्दर्य का चित्रण करने की क्षमता रखता है। सच्चा कवि आन्तरिक तथा बाह्य प्रकृति, रूप तथा गुण के सौन्दर्य का चित्रण करता है। वे कवि के लिए प्रतिभावान होना इतना आवश्यक नहीं समझते जितना उन मूल भावों की अनुभूति प्राप्त करना आवश्यक समझते हैं, जो जीवन के विचित्र कर्मों तथा व्यापारों के मूल में रहते हैं। उनका विचार है कि जीवन में शक्त तथा अशक्त दोनों भाव मिले हुए हैं तथा सच्चे कवि में हृदय की सभी वृत्तियाँ तथा भाव होते हैं तथा वह इन सबकी काव्य में अभिव्यक्ति करता है।'

उनका विचार है कि भाव की साधारण स्थिति तथा उसके आवेग में भी अन्तर है। वे जीवन के साथ विषाद तथा आनन्द दोनों का ही सम्बन्ध मानते हैं। वे कहते हैं कि "काव्य का आनन्द जीवन का स्वार्थ है परन्तु यह स्वार्थ परमार्थ की परिधि में रहता आया है। स्थायी आनन्द-वृत्ति जब जगत् और जीवन के किसी आधार को पाकर जाग्रत हाती है, तब प्रफुल्लता होती है और विषाद वृत्ति में झुल्लाहट। ऐसे मनोभाव अपनी मूल वृत्तियों की स्थिति को सूचित करते हैं।"'

१. 'जीवन-के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' (सन् १९४२), पृ० १६ ।

२ वही, पृ० २० ।

उनका विचार है कि हमारे जीवन में संस्कारों (जो एक आध्यात्मिक शक्ति है तथा जिसे हम देख नहीं पाते) का ऐसा वातावरण फैला रहता है जिसका प्रभाव हमारे कल्पनाशील मन पर बराबर पड़ता है। इन संस्कारों की आध्यात्मिक सत्ता ही जीवन के आवरण में रहकर काव्य में आती है। जिस प्रकार संस्कारों के योग से जीवन की प्रकृति में परिवर्तन होता है, उसी प्रकार काव्य की प्रकृति में भी थोड़ा बहुत तदनुकूल परिवर्तन होता है।^१ उनकी मान्यता है कि काव्य में अभिव्यक्त होने वाले मनोविकार, क्षमा, क्रोध, उत्साह, सहानुभूति आदि यद्यपि नैसर्गिक हैं तथापि इनकी सत्ता समाज में ही प्रकट होती है। इसलिए वे काव्य का समाज से घनिष्ठ सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य की उपयोगिता और आनन्द भी समाज पर आश्रित है। जीवन का चित्रण जीवन के संघर्ष में ही हो सकता है। जहाँ जीवन को व्यक्त करने के लिए सामयिक जीवन का आधार नहीं मिलता, वहाँ भी अतीत जीवन के स्मरणों के सहारे उसे अभिव्यक्त करने का प्रयत्न किया जाता है।

वे कहते हैं कि “जगत् में जो जीवन है काव्य में वही जीवन नहीं रहता बल्कि उसका प्रभाव मात्र रहता है। जिस जीवन में प्रभाव की जितनी क्षमता रहती है, काव्य में उसे वैसा ही स्थान प्राप्त होता है। जिस प्रकार किसी व्यक्ति का फोटो उसके आलोक और छाया के अतिरिक्त और कुछ नहीं, उसी प्रकार काव्य का जीवन भी उसकी सत्ता के प्रभाव के सिवा और कुछ नहीं।” काव्य में जीवन का समुचित, औचित्यपूर्ण तथा प्रामाणिक प्रभाव तभी व्यक्त हो सकता है जब जीवन को उसके समुचित वातावरण में रखा जाए। यह जीवन का समुचित वातावरण मानव-समाज ही है। इसलिए उनका विचार है कि “काव्य में जीवन पर समुचित प्रकाश डालने के लिए समस्त सामाजिक वातावरण का चित्रण आवश्यक हो जाता है, जिसके साथ उसका सम्बन्ध रहा है।”^२

काव्य में कल्पना की योजना के विषय में उनका विचार है कि, “प्रत्यक्ष जीवन का सौन्दर्य काव्य में परोक्ष सौन्दर्य के रूप में प्रविष्ट होता है। अतः जब तक परोक्ष को कल्पना की विशेषता न प्राप्त होगी तब तक वह प्रत्यक्ष के सामने टिक नहीं सकता।” बुद्धि तथा प्रतिभा में वे प्रतिभा को अधिक काव्योपयुक्त मानते हैं। वे समझते हैं कि जीवन के समस्त सौन्दर्य को काव्य में प्रविष्ट नहीं कराया जा सकता। उनका कथन है कि “जहाँ सौन्दर्य की अपूर्णता है, वहाँ काव्य में पूर्णता का आवरण देकर पाठकों को भुलाने की चेष्टा की जाती है, किन्तु जहाँ सौन्दर्य पूर्ण है वहाँ वह अपनी सारी पूर्णता को लेकर काव्य में अट भी नहीं सकता। सारांश यह है कि

१. ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’ (सन् १९४२), पृ० २२ ।

२. वही, पृ० २७ ।

३. वही, पृ० ३० ।

४. वही, पृ० ३० ।

प्रत्यक्ष जीवन के सौन्दर्य का जो मान दण्ड है, उससे काव्य का काम सदा नहीं चलता । सारग्राहिता के विचार से थोड़ी देर के लिए कलाकार को भी समीक्षक बनना पड़ता है ।^१ वे मानते हैं कि काव्य में आने के पहले जीवन की बहुत सी बातें छोड़ दी जाती हैं और ऐसी बहुत सी बातें भी ली जाती हैं, जिनका अस्तित्व केवल कल्पना-जगत् में ही पाया जाता है ।^२ यह चुनाव कवि अपनी प्रकृति के अनुसार, कल्पना, प्रतिभा तथा निर्णायक बुद्धि की सहायता से करता है । इस प्रकार लोक जीवन की प्रकृति ही काव्य की प्रकृति बन जाती है ।

वे काव्य में वर्णित विचारों को मौलिक नहीं मानते क्योंकि वे कवि के विवेक से उत्पन्न नहीं होते, वरन् परम्परा से आई हुई धारणाओं में योग देने वाले होते हैं । इसी तथ्य से काव्य में प्रयुक्त धारणाओं की सर्वसामान्यता प्रमाणित होती है । इसी से काव्यगत जीवन में भूत और वर्तमान का कोई विच्छेद नहीं मालूम पड़ता । उनका विचार है कि “जिस काव्य में किसी न किसी रूप में अतीत प्रतिध्वनित नहीं होता, वह भविष्य के निर्माण में समर्थ नहीं हो सकता । वर्तमान को अतीत ही सजीवित रखता है । अतीत से वर्तमान का विच्छेद उसी दिन सम्भव है जिस दिन सृष्टि में मानव जीवन की इस परम्परा का अन्त हो जाय और तब स्थायी साहित्य का कोई मूल्य भी नहीं रह जाता है ।”^३ उनका विचार है कि कोई काव्य नैतिक आदर्श की महानता के कारण महत् नहीं होता । उसमें जीवन की क्रियाएँ, जिनमें शक्ति तथा अशक्ति का द्वन्द्व चलता रहता है, प्रधान होती है । विधायक कल्पना द्वारा जीवन की वास्तविकता काव्यगत सत्य के साथ इस प्रकार मिलती है कि जीवन की सत्ता काव्य से भिन्न नहीं दिखाई पड़ती ।

सुधाशु जी कला का यह प्रयोजन मानते हैं कि वह एक हृदय के प्रत्यक्ष और अनुभूत भावों को दूसरे हृदयों तक पहुँचाकर उन्हें रस-मग्न करती है । वे कलाकार के आत्मभाव का काव्य-विधान में विशेष महत्त्व मानते हैं । उनका विचार है कि कलाकार के आत्मभाव के संयोग के बिना उसकी कला सजीव नहीं हो सकती ।^४ यही आत्म-भाव की अनेकता विविध विषयों में व्यक्त हो जाती है, पर यह जीवन की परम्परा से सर्वथा भिन्न नहीं होती । इसी लिए काव्य में जो आत्म-भाव प्रतिष्ठित किया जाता है, वह परम्परा को लेकर ही चलता है । वे काव्य का प्रयोजन मनुष्य के

१ ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’ (सन् १९४२), पृ० ३१ ।

२ वही, पृ० ३२ ।

३ वही, पृ० ३५ ।

४ “सृष्टि में ब्रह्म की जो व्यापक सत्ता है, वही काव्य में कवि की रहती है । सृष्टि के अणु परमाणु में ब्रह्म व्याप्त है, परन्तु वह लक्षित भी नहीं होता । काव्य के वर्ण में कवि का आत्मभाव परिव्याप्त रहता है, किन्तु वह स्पष्ट कही भी लक्षित नहीं होता ।” वही, पृ० ४४ ।

कर्मों का ही चित्रण करना नहीं, बल्कि उसकी अन्तर्वृत्तियों का विश्लेषण करना भी मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कवि अपने काव्य से मित्र नहीं है। कवि में अनुभव करने और अनुभव को पदावली में व्यक्त करने की शक्ति एक ही है। उसकी विधायक तथा ग्राहक कल्पना का क्रम एक-दूसरे से मित्र नहीं है। काव्य का विधान पाठक या श्रोता की विश्वास-वृत्ति पर ही निर्भर रहता है। काव्य के पढ़ने से हमारी सशयात्मक प्रवृत्ति पर आनन्द की कल्पना का आवरण पड़ जाता है और हम इस भौतिक ससार को भूलकर भाव के विश्व में संचरण करने लगते हैं। रस प्राप्त करने का स्कार हमारे तर्कों को भगा देता है। बाह्य जगत् का सत्य साहित्यकार के अन्तर्जगत् के द्वारा अपने विस्तृत तत्वों को संकुचित करके, काव्य में अपने मौलिक रूप में आता है। वे कवि की रचना को उसके जीवन का अंग मात्र मानते हैं और अंग की समीक्षा में अंगी को मूलाना ठीक नहीं समझते हैं।

उनका विचार है कि काव्य का उद्देश्य ज्ञान-वर्द्धन करने की अपेक्षा शक्ति देना है। वे कहते हैं, “हमारे हृदय में शक्ति के अविकसित अकुर छिपे रहते हैं, उन्हें विकसित करके प्रकाश में लाना सच्चे कलाकार का काम है। शक्ति का विकास होने पर हमारे जीवन का स्तर ऊँचा उठता रहता है और ज्ञान की प्राप्ति करके हम उसी समतल पर आगे बढ़ते रहते हैं। इस प्रकार काव्य की शक्ति हमें ऊँचा उठाती है और ज्ञान हमें आगे बढ़ाता है। जीवन की सारी सवेदनाओं को हिलाकर शक्तियों का विकास करने वाली काव्य-कला का स्थान उस ज्ञान-ग्रन्थ से कहीं ऊँचा है, जो हमारे मस्तिष्क में केवल सख्या-वृद्धि करता है।”^२ इस प्रकार वे ज्ञान से काव्य के स्थान को ऊँचा मानते हैं।

वे काव्य और चमत्कार में यह अन्तर मानते हैं कि काव्य को तो एक प्रतीति के रूप में ग्रहण करके हम विमृग्य रूप से मौन हो जाते हैं और वैचित्र्य या चमत्कार से हम अपना मौन भग करके ‘बाह्य बाह्य’ कर उठते हैं।^३ पाठक या श्रोता इस वैचित्र्य या चमत्कार के सत्य को तथ्य समझकर ही उसका आनन्द लेता है।

वे काव्य का उद्देश्य शुद्ध मनोरजन की अपेक्षा जगत् के साथ मानव हृदय का सम्बन्ध स्थापित करना मानते हैं। उनके विचार से मनोरजन का उद्देश्य तो चित्त वृत्ति को रस दशा की उस भाव भूमि पर पहुँचा कर सलग्न रखना है, जहाँ काव्य

१ “किस वृत्ति से किस कर्म की उत्पत्ति हुई है यही स्पष्ट करना काव्य का उद्देश्य है और स्थिति में कलाकार अपने भाव का न्याय्य प्रमाणित कर सकता है।”

— ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’, पृ० ५९ ।

२. वही, पृ० ४५ ।

३ देखिए वही, पृ० ७१ ।

के मूल उद्देश्य रागात्मक प्रतीति का महत्त्व बढ़ जाता है। वे समझते हैं कि काव्यगत सत्य की प्रतिष्ठा असीम से ससीम तक आने में होती है और तभी वह सत्य अपना अर्थ बोध भी करता है। सत्य जब अपरिमित में रहता है, तो हम उसे वहाँ उसके अपरिमित रूप में इसलिए नहीं देख सकते कि हमारी शक्ति परिमित होती है और परिधि के अन्तर्गत सत्य में इतनी अधिक रमणीयता उत्पन्न होती है कि वह हमारे हृदय को बरबस अपनी ओर खींचती है। इसके अतिरिक्त वे समझते हैं कि काव्य का बोध प्रत्येक मनुष्य को अपनी वृत्ति, संस्कार या विचार के अनुकूल होता है। अभिव्यक्त करने वाले हृदय के साथ जिसकी पूर्ण सहानुभूति रहेगी, वही उस कविता के मर्म को अच्छी तरह समझ सकता है। वे अर्थबोध के लिए कला की स्पष्टता अनिवार्य समझते हैं।

उनका विचार है कि “काव्य की बहुत सी वस्तुएँ हमें प्रिय तो मालूम होती हैं पर उनका अर्थबोध नहीं होता। ऐसे अर्थ-ज्ञान हीन सुखानुभव को शास्त्रीय दृष्टि से अप्रबुद्ध उपभोग कहते हैं। हमारे अन्तर्जगत् की शक्ति हमारे ज्ञान-शक्ति के मर्यादित क्षेत्र को खोलने में सहायक होती है। जब तक ज्ञान-शक्ति भावों के व्यक्त होने के लिए मार्ग नहीं खोलती, काव्य के अर्थ-बोध पर आवरण ही पड़ा रहता है। काव्य का उद्देश्य किसी पद-विशेष का आकलन कर लेना नहीं, बरन् मनुष्य की अन्तर्शक्ति को विकसित करना है। उनका विचार है कि काव्य एक प्रतीति के रूप में जितना रमणीय हो सकता है, उतना प्रतिपादन के रूप में नहीं। आग्रह और तर्क रूप में काव्य अपना कार्य सम्पादित नहीं करता। वास्तव में मनुष्य के हृदय की प्रतीति ही काव्य के रूप में अभिव्यक्त होती है। काव्य में भावों का संचारण, बुद्धि की क्रिया की सहायता से ही होता है, पर काव्य में ऐसे बहुत से स्थल आते हैं, जहाँ बुद्धि की अग्राह्यता पर ही हमें आनन्द मिलता है। वचित्र्य या चमत्कार की बातें बुद्धि के लिए अग्राह्य होने पर भी कभी-कभी हमें युक्तिसंगत मालूम देती हैं तथा हमें उनसे आनन्द मिलता है और अर्थबोध में कोई बाधा भी नहीं पड़ती। इसीलिए साहित्य-शास्त्र में वाच्यार्थ से अधिक महत्त्व व्यंग्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ को दिया गया है। उनका विचार है कि यथार्थ रस तो वाच्यार्थ ही देता है। वे उस व्यंग्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ को महत्त्व देते हैं, जो वाच्यार्थ में छिपा रहता है।

उनका विचार है कि काव्य में सब स्थानों पर वर्णन ही नहीं होते, उसका बहुत सा काम संकेतो तथा उपेक्षाओं से हो जाता है। जो घटनाएँ सत्य तथा बहु कालव्यापिनी हैं, उनका काल्पनिक चित्र किसी संकेत को पाकर मन में क्षण भर में सजीव हो उठता है। यदि संकेत और उपेक्षा से कार्य न लिया जाए, तो काव्य में इतनी अनावश्यक वस्तुएँ भर जाएंगी कि मन का सारा ओज आरम्भ में ही समाप्त हो जाएगा। उनका कथन है कि, “कवि अपना भाव पाठक को नहीं देता, बल्कि वह संकेत से ही पाठक या श्रोता के हृदय के ही भाव को संचारित कर देता है। यदि पाठक या श्रोता के हृदय में उस प्रकार

के भाव का मूल वर्तमान न हो, तो उसे कवि के इस प्रकार के भाव-संकेत से आनन्द नहीं मिल सकता।^१

‘सुवाणु’ जी छंद को भी भाषा की भाँति कवि के अन्तर्जगत् की अभिव्यक्ति मानते हैं। उनका विचार है कि कालानुसार, इन स्वाभाविक अभिव्यक्तियों पर नियमों के बन्धन डाल दिए गए हैं। जितने प्रकार की अभिव्यक्तियाँ लय के सामंजस्य के माय हो सकती थी, उनका विधान छंद-शास्त्र में कर दिया गया है। वे यह नहीं मानते कि पुराने छंद आधुनिक जीवन के उल्लास-विपाद को व्यक्त करने में असमर्थ हैं और समय के साथ-साथ सब प्रकार के भावों को व्यक्त करने के लिए अनुपयुक्त हो गए हैं। उनका कहना है कि यदि छंदों का नया पुराना होना सम्भव है, तब तो पुरानी वर्णमाला का अनुपयुक्त होना भी माना जा सकता है और पुरानी वर्णमाला के स्थान पर नई ध्वनियों के बदलने की भी आवश्यकता हो सकती है। यदि वर्णों के चिह्नों को बदला भी जाय, तो भी उच्चारण की ध्वनियाँ कुछ ऐसी निश्चित हों, जो नहीं बदली जा सकती। हमारे प्रचलित छंदों का विधान नाद-सौन्दर्य की विशेषता पर अवलम्बित है। उनके भीतर की लय जीवन के तत्वों के द्वारा निर्मित भाषा का बन्धन है, कोई बाहरी वस्तु नहीं। ये बन्धन लय-सौन्दर्य के अनुरूप हैं तथा काव्य को दीर्घायु बनाते हैं। भाषा-प्रयोग के ये बन्धन वास्तव में बन्धन नहीं हैं, बरन् धनुष की चढ़ी हुई डोरी की तरह उनकी शक्ति को बढ़ाने वाले हैं। साधारण वाक्य से जो प्रवाह तथा प्रभाव नहीं व्याप्त होता, वह व्यवस्था से पैदा कर लिया जाता है। वे छंद को एक स्वाभाविक प्रवृत्ति का कृत्रिम बन्धन मानते हैं। उनका विचार है कि भाषा का जो बोधात्मक पक्ष है, वह स्वयं लययुक्त रहता है। मनुष्य की लयात्मक प्रवृत्ति उसको और अधिक श्रुति-मधुर तथा प्रमविष्णुतामय बनाने के लिए ताल के ढग पर पद-विन्यास करती है तथा उससे वाञ्छित स्वर-साधन करके, पद का निर्माण कर देती है। उनका विचार है कि छंदों में जहाँ तक लय का समावेश है, वह जीवन की चिरन्तन उद्भावना है।

मुक्त छंदों के बारे में उनका विचार है कि लय के आधार पर निश्चित प्रणाली के नए छंद बनाए तो जा सकते हैं, पर छंद के मूल तत्व, लय का वहिष्कार मानव-प्रकृति के विरुद्ध है। वे भावों की अभिव्यक्ति के लिए छंदों की बंधी हुई योजना का होना उचित समझते हैं तथा लय के अवस्थान का विस्तृत तथा सकुचित होते रहना भी उचित मानते हैं। वे छंद शास्त्र को किसी प्रकार के प्रतिबन्ध के लिए नहीं, बरन् काव्य-रचना की सुगमता के लिए आवश्यक मानते हैं। उनका विचार है कि भिन्न-भिन्न छंदों का व्यवहार जीवन-व्यापी भिन्न-भिन्न भावों तथा विचारों की अभिव्यक्ति को अनुकूल मार्ग देने के लिए है। वे समझते हैं कि कवि की प्रतिभा का निर्णय, भावों के उपयुक्त छंद का चुनाव करने तथा उसका स्वाभाविक निर्वाह करने से होता है।

१. ‘जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त’, पृ० ७६ ।

वे पन्त जी की भांति तुको के भी विशेष महत्त्व को मानते हैं। इसके सम्बन्ध में उनका कथन है, “तुकान्त का प्रभाव भी कुछ ऐसा होता है कि चरण के मध्य की स्वर-मिन्नता को दबाकर अन्त में स्वर को एक ताल पर बैठा देता है। हृदय की लयात्मक प्रवृत्ति से अन्त्यानुप्रास या तुकान्त का इतना सामंजस्य है कि पदोच्चारण के पहले ही विवक्षित पदान्त की कल्पना से ही सम पर मस्तक झुक जाता है, सो नहीं कि पाठक या श्रोता थके मजदूर की तरह घर पहुँच कर सर का बोझा घम्म से पटक देते हैं।”^१

छायावाद के सम्बन्ध में उनका विचार है कि यह द्विवेदीकालीन इतिवृत्तात्मकता की प्रतिक्रिया के कारण उत्पन्न हुआ था, पर उसकी कथावस्तु अक्षय और अव्यक्त की झाकी लेने के अतिरिक्त जीवन के किसी दूसरे क्षेत्र में अवतरित नहीं हुई। छायावाद में भावना क्षेत्र का तो विकास नहीं हुआ, किन्तु कल्पना को स्वच्छन्द गति अवश्य मिल गई। उनका विचार है कि इस काव्य में भारतीय शास्त्र पद्धति की ध्वनि, रीति, रस, अलंकार आदि को कल्पना के उन्मुक्त क्षेत्र में दूसरे ही सुर ताल के साथ उपस्थित होना पड़ा।

प्रगतिशील काव्य के सम्बन्ध में उनका विचार है कि यह सामान्य जीवन के चित्रण को महत्त्व देता है। वे इसे विजातीय वस्तु नहीं, वरन् जीवन तथा काव्य का सामान्य लक्षण मानते हैं। उनका विचार है कि काव्य की सार्थकता जीवन के विविध अंगों तथा रूपों को अपने भीतर समाविष्ट कर लेने में है। प्रगतिवाद एक अग विशेष को, जो अब तक उपेक्षित रहा है, अपनाता है। वह आदर्शवाद की अपेक्षा यथार्थ को अधिक महत्त्व देता है। उनके विचार से इस प्रकार के सामाजिक साहित्य का उपयोग रुढ़ि-ग्रस्तता तथा सामाजिक अव्यवस्था को दूर करने के लिए किया जाता है।

सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’—

‘निराला’ जी मूर्ति-प्रेम को काव्य कला का जन्म-दाता मानते हैं। वे उसी को बड़ा कलाकार मानते हैं, जो भावनापूर्ण, सर्वांग सुन्दर मूर्ति खींचने में अधिकाधिक कृतविद्य होता है। उनके विचार से वही काव्य उत्कृष्ट है, जिसमें छोटे-छोटे चित्रों की अपेक्षा विराट् चित्रों का अधिक समावेश होता है।^१ उनका विचार है कि छोटे रूप की क्षणिक प्रभा में स्थायी प्रभाव नहीं मिलता। वे मानते हैं कि काव्य कला—“केवल वर्ण, शब्द, छन्द, अनुप्रास, रस, अलंकार या ध्वनि की सुन्दरता नहीं, किन्तु इन सभी से सबद्ध सौन्दर्य की पूर्ण सीमा है।”^२

१ ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’, पृ० १७०।

२ “काव्य में साहित्य के हृदय को दिगन्त व्याप्त करने के लिए विराट् रूपों की प्रतिष्ठा अत्यन्त आवश्यक है।” ‘प्रबन्ध पद्म’ (सं० १९९१), पृ० १६६

३ ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ (सं० १९९७), पृ० २७२।

वे काव्य विषय की इसी प्रकार से असह्य कलाएँ मानते हैं जैसे एक केन्द्र से खींची हुई असह्य रेखाएँ। उनके विचार से काव्य-कला सृष्टि के समान ही व्यापक तथा असह्य है। इस प्रकार वे वास्तव में उच्च कोटि का पूर्ण काव्य वह मानते हैं, जिसमें सब अवयवों, भाषा, भाव, छन्द, रस, अलंकार आदि की पूर्णता हो, एक अंग मात्र की ही नहीं।^१ उनकी काव्य की विशेष व्यापक धारणा है। वे उसे सौन्दर्य की सृष्टि मानते हैं। उन्होंने अपने विवेचन में कला तथा काव्य का समान अर्थों में प्रयोग किया है। वे काव्य को उसके विभिन्न तत्वों का मधुरतम परिणाम स्वीकार करते हुए भी उन तत्वों से उसे पृथक् नहीं मानते वरन् उस परिणाम का आधार मानते हैं। उनकी दृष्टि में काव्य का आनन्द पूर्णत्व का आनन्द है, खण्ड का नहीं। वे किसी कविता का रस उसके पूर्ण स्वरूप में मानते हैं खण्ड में नहीं।^२ सूक्तियों और उद्देश्यों को तो वे कवि की कमजोरी मानते हैं। उनका विचार है कि “साधक जिस तरह विभूति में आकर दृष्टि से अलग हो जाता है, कवि उसी तरह उपदेश करता हुआ कविता की दृष्टि से पतित हो जाता है। फिर भी नीतियाँ, सूक्तियाँ, उपदेश कविता में प्रचलित हैं, कवि लिखते हैं।”^३

‘निराला’ जी काव्य में भाषा, भाव और छन्द तीनों की स्वतन्त्रता के पक्षपाती हैं। उनका विचार है कि “भावों की मुक्ति छन्द की भी मुक्ति चाहती है।”^४ वे कहते हैं कि “बन्दिश वालों के बन्द मुक्त छन्द की होड़ में नहीं टिक सकते।”^५ उनके विचार से मुक्त छन्द पढ़ने और गाने योग्य दोनों प्रकार के होते हैं। पढ़ने के मुक्त छन्द वर्ण वृत्त में होते हैं तथा गाने के मात्रा वृत्त में।^६ मुक्त छन्द में भाव के साथ रूप सौन्दर्य पर भी ध्यान रखा जाता है तथा उसमें कोई कृत्रिमता नहीं रहती।

वे कवित्त छन्द में पुरुषत्व, मौलिकता, सौन्दर्य, मन को उच्च परिस्थिति में ले जाने की शक्ति, स्वर-विचित्रता आदि विशेषताएँ मानते हैं।^७ उनका विचार है कि स्वच्छन्द छन्द, व्यञ्जन प्रधान है, उसमें कवित्व का पुरुष गर्व है तथा उसका सौन्दर्य गाने में नहीं, वार्तालाप करने में है। यह ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक सगीत पर नहीं चल सकता। इसकी सृष्टि कवित्त छन्द से हुई है। उनका विचार है कि मुक्त छन्द में बाह्य समता नहीं है

१ “मैं लिख चुका हूँ, केवल रस, अलंकार या ध्वनि कला नहीं। अगर है तो खडार्थ में हैं, पूर्णार्थ में नहीं।” प्रबन्ध पद्म, पृ० २९३।

२. “भेरी छोटी रचनाएँ और गीत प्रायः ऐसे ही हैं, इनकी कला इनके सम्पूर्ण रूप में है, खड में नहीं।” वही, पृ० २८४।

३ ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ (स० १९९७), पृ० २८४।

४ वही, पृ० २७०।

५ वही, पृ० २७०।

६. देखिए वही, पृ० २७।

७ देखिए ‘प्रबन्ध पद्म’ पृ० ८८।

वरन् उसके पाठ के प्रवाह से सुख तथा उच्चारण से मुक्ति की अबाध धारा का भाव प्राप्त होता है।^१ वे मुक्त काव्य में स्वर का समय नहीं मानते। उनके विचार से उसमें स्वर की लड़ी बराबर नहीं मिलती, केवल कविता की मूर्ति ही सामने आती है। इस प्रकार उन्होंने काव्य के अन्त तथा बाह्य स्वरूप का गम्भीर विवेचन किया है।

सुमित्रानन्दन पन्त—

पन्त जी ने कविता के विवेचन के अन्तर्गत कविता की भाषा तथा छन्दों का विशेष विवेचन किया है। इस विषय में उन्होंने कुछ मौलिक विचार भी प्रस्तुत किए हैं। उनका कविता सम्बन्धी विवेचन अधिकांश में उनके निजी रचनात्मक काव्य की व्याख्या के रूप में प्रस्तुत किया गया है। उन्होंने छायावाद तथा प्रगतिवाद पर भी अपने निजी विचार प्रगट किए हैं तथा उनका अपने दृष्टिकोण से विवेचन किया है। उन्होंने काव्य की भाषा के शब्दों पर भी विचार किया है। वे काव्य में ऐसे शब्दों का प्रयोग वाछनीय मानते हैं, जिनमें लिंग का अर्थ के साथ सामंजस्य हो, क्योंकि उनके विचार से, ऐसा न होने से उन शब्दों का ठीक-ठीक चित्र ही आखों के सामने नहीं आ सकता।^२ इसी कारण उन्होंने व्याकरण की अवहेलना करके 'प्रभात' को स्त्रीलिंग तथा 'बूद', 'कम्पन' आदि शब्दों को उभय लिंगों में प्रयुक्त किया है। वाछित अर्थ के स्वाभाविक रूप को ग्रहण करने के लिए ही उन्होंने 'मरुदाकाश' के स्थान पर 'मरुताकाश', 'अन्वेषण' के स्थान पर 'अन्वेषन' आदि शब्दों का स्वतन्त्र प्रयोग किया है। वे शब्दों को भावों की अभिव्यक्ति का साधन मानते हैं।

उन्होंने काव्य के लिए ऐसी भाषा का प्रयोग आवश्यक समझा है, जो हमारे देश की मानसिक दशा का मुख दिखलाने के लिए आदर्श हो सके तथा जिसकी शक्ति इतनी गम्भीर और व्यापक हो कि ससार के सब प्रकार के विषयों, सब देशों के वातावरणों, मानव जाति की सम्यता के उत्थान तथा पतनो एव दर्शन, विज्ञान, इतिहास, भूगोल, राजनीति, समाज-नीति आदि सब को समा सके। उनका विचार है कि काव्य की भाषा का परिवर्तन समय के साथ-साथ होना चाहिए। वे काव्य की भाषा का भाव के साथ ऐक्य अथवा मंत्री आवश्यक समझते हैं तथा मानते हैं कि भाव और भाषा का सामंजस्य तथा स्वरक्य जब हो जाता है, तो ऐसा प्रतीत होता है मानो भाव ही भाषा में घनीभूत हो गए हो। उन्होंने लिखा है कि "जहां भाव और भाषा में मंत्री अथवा ऐक्य नहीं

१. 'प्रबन्ध पद्म' (स० १९९१), पृ० ९३ ।

२. "वास्तव में जो शब्द स्वस्थ तथा परिपूर्ण क्षणों में बने हुए होते हैं, उनमें भाव तथा स्वर का पूर्ण सामंजस्य मिलता है और कविता में ऐसे ही शब्दों की आवश्यकता भी पड़ती है।" 'पल्लव' का विज्ञापन, पृ० ग ।

रहता, वहा स्वरो के पावस में केवल शब्दों के 'बटु-समुदाय' ही दादुरों की तरह इधर-उधर कूदते, फुदकते तथा साम-ध्वनि करते सुनाई देते हैं।"^१

वे कविता की भाषा का प्राण राग मानते हैं तथा उसे ऐसी शक्ति और आकर्षण समझते हैं, जिसके विद्युत्-स्पर्श से खिचकर पाठक शब्दों की आत्मा तक पहुँच जाते हैं। वे समझते हैं कि शब्दों की रागमयता का उनके व्याकरण की नियम-वश्यता से सामंजस्य होने पर उनमें परिपूर्णता आ जाती है। वे कविता में शब्द तथा अर्थ की स्वतन्त्र सत्ता नहीं मानते। उनका विचार है कि वे दोनों ही भावों की अभिव्यक्ति में डूब जाते हैं। वे भाषा के सुन्दर, विशिष्ट तथा अलंकृत होने पर भी, कविता में उसकी स्वतन्त्र सत्ता न मानकर, भावों को ही प्रमुख स्थान देते हैं। उनका विचार है कि काव्य में एक-एक शब्द अपनी पृथक् सत्ता रखते हुए भी एक दूसरे से परस्पर अन्योन्याश्रित रहता है।^२

पन्त जी कविता तथा छन्द का बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध मानते हैं। उनका विचार है कि कविता यदि प्राणों का संगीत है, तो छन्द उसका हृत्कम्पन है। वे कविता के स्वभाव को ही छन्द में लयमान मानते हैं। उन्होंने लिखा है कि "कविता हमारे परिपूर्ण क्षणों की वाणी है। हमारे जीवन का पूर्ण रूप, हमारे अन्तरम-प्रदेश का सूक्ष्माकाश ही संगीतमय है, अपने उत्कृष्ट क्षणों से हमारा जीवन छन्द में ही बहने लगता है, उसमें एक प्रकार की सम्पूर्णता, स्वरैक्य तथा सयम आ जाता है।"^३ वे छन्द का घनिष्ठ सम्बन्ध भाषा के उच्चारण तथा उसके संगीत के साथ मानते हैं। उनका विचार है कि हिन्दी भाषा के संगीत का वार्णिक छन्दों की अपेक्षा मात्रिक छन्दों ही में स्वाभाविक विकास होता है।^४ वे समझते हैं कि वार्णिक वृत्तों से उसकी स्वाभाविकता छिन जाती है, उसमें कृत्रिमता आ जाती है तथा उसकी गति शिथिल और विकृत हो जाती है। उनका विचार है कि कवित्त में वाणी का स्वाभाविक स्वर तथा संगीत का विकास रुका सा प्रतीत होता है, इसलिए उसकी पूर्ति अनुप्रासों तथा अलंकारों की अधिकता से करनी पड़ती है। उनका विचार है कि कवित्त का राग व्यजन-प्रधान है तथा उसमें स्वर और मात्राओं के विकास के लिए स्थान नहीं है। भावना का रूप, स्वरो के सम्मिश्रण तथा उनकी मन्त्री पर ही निर्भर है, व्यजन-संगीत तो उसमें गौण स्थान रखता है।^५ वे छन्द

१ पल्लव, 'भूमिका' (सन १९२६ ई०), पृ० २५ ।

२ देखिए वही, पृ० २७-२८ ।

३ देखिए वही, पृ० ३५ ।

४ "हिन्दी का स्वाभाविक संगीत ह्रस्व-दीर्घ मात्राओं को स्पष्टतया उच्चारित करने के लिए पूरा-पूरा समय देता है। मात्रिक छन्द में बद्ध प्रत्येक लघु-गुरु अक्षर को उच्चारण करने में जितना काल तथा विस्तार मिलता है उतना ही स्वाभाविक वार्तालाप में भी साधारणतः मिलता है, दोनों में अधिक अन्तर नहीं रहता। यही हिन्दी के राग की सुन्दरता अथवा विशेषता है।" वही, पृ० ३५ ।

५ देखिए 'पल्लव', भूमिका (सन १९२६ ई०), पृ० ३७ ।

के राग को ध्वनि लोक की कल्पना मानते हैं। उनका विचार है कि जो कार्य भाव-जगत् में कल्पना करती है वही शब्द-जगत् में राग करता है तथा दोनों ही अभिन्न हैं।^१ वे समझते हैं कि भिन्न-भिन्न छन्दों की भिन्न भिन्न गति होने के कारण वे तदनुसार रस विशेष की सृष्टि करने में सहायक होते हैं।

मुक्त छंद के सम्बन्ध में उनकी मान्यता है कि इसमें भाव तथा भाषा का सामंजस्य ध्वनि तथा लय पर चल कर पूर्ण रूप से निभाया जा सकता है। इसमें छन्द के चरण भावनानुकूल ह्रस्व तथा दीर्घ हो सकते हैं तथा इसका सा आन्तरिक ऐक्य तथा भावजगत् का साम्य, अन्य छन्दों में नहीं होता। इसमें स्वाभाविक रूप में छन्द के चरण घटा बढ़ाकर काव्य को सम्बद्ध तथा सयमित किया जाता है, जिससे सतुलन बना रहता है। वे अन्य छन्दों की भांति मुक्त-काव्य की सफलता भी ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक संगीत की लय पर ही आश्रित मानते हैं।

उनका तुक के सम्बन्ध में विचार है कि वह राग का हृदय है। वे मानते हैं कि जो शब्द छन्द की प्रमुख भावना का आधार स्वरूप होता है, उसी में तुक अच्छा लगता है। उनकी धारणा है कि तुक वाला शब्द, वाक्य का प्रधान शब्द होने के कारण भाव को मली भांति हृदयगम कराने में सहायक होता है।

प्रगतिवाद के जन्म के सम्बन्ध में उनका मत है कि हिन्दी में इसकी उत्पत्ति उस समय हुई जब छायावाद में भविष्य के लिए उपयोगी तथा नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध और नवीन-विचारों का रस नहीं रहा तथा वह एक ओर निगूढ़, रहस्यात्मक, भाव-प्रधान और वैयक्तिक हो गया और दूसरी ओर केवल टेक्नीक और आवरण मात्र रह गया। वे प्रगतिवाद के दर्शन को ऐतिहासिक-भौतिकवाद कहते हैं, जो दर्शन और विज्ञान तथा मानव सम्यता के अतर्वाह्य का ऐतिहासिक समन्वय है। वे ऐतिहासिक-भौतिकवाद तथा भारतीय अध्यात्म-दर्शन में कोई विरोध नहीं समझते तथा दोनों के कल्याणकारी सांस्कृतिक पक्ष को ग्रहण करते हैं। उनका विश्वास है कि मानवता एवं सर्वभूतहित की जितनी विशद भावना वेदान्त में है, उतनी ही ऐतिहासिक दर्शन में भी है। वे लिखते हैं कि “आधुनिक भौतिकवाद का विषय ऐति-साहिक (सापेक्ष) चेतना है और आध्यात्म का विषय शाश्वत (निरपेक्ष) चेतना। दोनों ही एक दूसरे के अध्ययन और ग्रहण करने में सहायक होते हैं और ज्ञान के सर्वांगीण समन्वय के लिए प्रेरणा देते हैं।” उनका विचार है कि आधुनिक प्रगतिवाद ऐतिहासिक विज्ञान के आधार पर जन-समाज की सामूहिक प्रगति के सिद्धान्तों का पक्षपाती है। वे काव्य में कल्पना के सत्य को सबसे बड़ा सत्य मानते हैं तथा विचार और कला में से

१ ‘पल्लव भूमिका’, (सन १९२६) पृ० ३९ ।

२ ‘आधुनिक कवि’ (स० २००३), पृ० ३५ ।

विचारों को प्राधान्य देते हैं। वे काव्य में उपयोगितावाद के भी समर्थक हैं^१ तथा प्रगतिवाद को उपयोगितावाद का पर्याय मानते हैं। इस प्रकार उन्होंने भाषा, छन्द, तुक आदि के विवेचन के अतिरिक्त छायावाद तथा प्रगतिवाद पर भी अपने निजी मौलिक विचार प्रस्तुत किए हैं। उनका प्रगतिवाद का विवेचन पाश्चात्य तथा भारतीय चिन्तनधाराओं के आधार को लेकर चलता है, केवल पाश्चात्य-सिद्धान्तों पर ही आधारित नहीं है।

महादेवी वर्मा—

महादेवी जी ने कविता की परिभाषा, स्वरूप-व्याख्या, प्रक्रिया, लक्ष्य तथा अन्य कलाओं से उसके सम्बन्ध तथा स्थान का विवेचन किया है। उन्होंने छायावाद की उत्पत्ति के कारणों का निर्देश करके उसकी प्राचीनता सिद्ध की है। उसके स्वरूप विवेचन में उन्होंने अन्य समकालीन आलोचकों के विचारों का भी खण्डन किया है। इसी प्रकार उन्होंने भारतीय रहस्यवाद का पाश्चात्य रहस्यवाद से तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करके भारतीय रहस्यवाद की निजी विशिष्टताएँ बताई हैं। उन्होंने यथार्थ तथा आदर्श का तुलनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत किया है।

महादेवी जी कविता को मनुष्य के बहिर्जगत् से अन्तर्जगत् तक फैले और ज्ञान तथा भाव-क्षेत्र में समान रूप से व्याप्त, सत्य की सहज अभिव्यक्ति का माध्यम मानती हैं।^२ उनका विचार है कि “काव्य कला का सत्य जीवन की परिधि में सौन्दर्य के माध्यम द्वारा व्यक्त अखण्ड सत्य है।”^३ वे मानती हैं कि कविता बाह्य अनुशासनो का सहारा देकर जीवन को गति ही नहीं देती वरन् अन्तर्जगत में ऐसी स्फूर्ति उत्पन्न कर देती है कि जिससे उसमें सामंजस्यपूर्ण गतिशीलता अनिवार्य हो जाती है। वे काव्य का प्रभाव बौद्धिक नहीं वरन् जीवन के सत्य को दूसरे के लिए संवेदनीय बनाकर प्रस्तुत करना मानती हैं। वे समझती हैं कि कवि बुद्धि द्वारा अन्तर का बोध करा कर एकता का निर्देश नहीं करता वरन् हृदय द्वारा मानव-हृदय की एकता की अनुभूति देकर अन्तर की ओर संकेत करता है। उसका ज्ञान अनुभूतियों से रूप, कल्पना से रंग और भावजगत् से सौन्दर्य पाकर साकार हो जाता है।^४ वे काव्य में विषय की अपेक्षा पाठक के हृदय को स्पर्श करने की शक्ति का अधिक महत्त्व मानती हैं।^५

१ “अपनी युग परिस्थितियों से प्रभावित होकर मैं साहित्य में उपयोगितावाद को प्रमुख स्थान देता हूँ। लेकिन सोने को सुगन्धित करने की चेष्टा स्वप्नकार को अवश्य करनी चाहिए।” ‘आधुनिक कवि’ (सं० २००३), पृ० ३४।

२ देखिए ‘महादेवी का विवेचनात्मक गद्य’ (प्रथम संस्करण), पृ० ५।

३ वही, पृ० ८।

४ देखिए वही, पृ० २१।

५ देखिए वही, पृ० ४०।

वे मानव हृदय की एकता को कविता का प्राण मानती हैं। उनका विचार है कि कविता मनुष्य के हृदय से निकलकर मनुष्य के हृदय तक जाती है। टाल्मटाय की भांति वे यह मानती हैं कि भाव सक्रामक होने के कारण सवेदनीय होने में ही अपनी सफलता रखते हैं।^१ उनका विचार है कि "कविता हमारे दृष्टि-सीमित जीवन को समष्टि-व्यापक जीवन तक फैलाने के लिए ही व्यापक सत्य को अपनी परिधि में बाधती है। साहित्य के अन्य अंग भी ऐसा करने का प्रयत्न करते हैं, परन्तु न उनमें सामजस्य की ऐसी परिणति होती है, न आयासहीनता। जीवन की विविधता में सामजस्य को खोज लेने के कारण ही कविता उन ललित कलाओं में उत्कृष्टतम स्थान पा सकी है, जो गति की विभिन्नता, स्वरों की अनेकरूपता या रेखाओं की विषमता के सामजस्य पर स्थित है।"^२

उन्होंने छायावाद को पूर्णतया नवीन युग की देन की अपेक्षा अतीतकाल का बालक माना है। उनके विचार से इसकी उत्पत्ति कविता के बन्धनों तथा सृष्टि के बाह्याकार के प्रति अधिक दृष्टिपात के विरोध में हुई थी। वे लिखती हैं कि "मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द छन्द में चित्रित उन मानव-अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुझे तो आज भी उपयुक्त ही लगता है।"^३ उनका विचार है कि छायावादी कवि धर्म के अध्यात्म से अधिक दर्शन के ब्रह्म का ऋणी है, जो मूर्त और अमूर्त विश्व को मिलाकर पूर्णता पाता है। उनका विचार है कि "दुष्टि के सूक्ष्म धरातल पर कवि ने जीवन की अखण्डता का भावना किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बिखरी सौन्दर्य-भक्ता की रहस्यमयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्वानुभूत मुख-दुःखों को मिलाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी, जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, अध्यात्मवाद, रहस्यवाद, छायावाद आदि अनेक नामों का भार समाल सकी।"^४ उनका विचार है कि छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिए हैं, जो प्राचीन काल से विष्व-प्रतिविष्व के रूप में चला आ रहा था। वे इसे अभिव्यक्तियों की विभिन्न शक्तियों से भिन्न वर्ण का मानती हैं।

वे इस काव्य की भाव-धारा को मूलतः नवीन नहीं मानती तथा प्रसाद जी की भांति उनका सम्बन्ध प्राचीन भारतीय संस्कृति तथा साहित्य से जोड़ती हैं। इस प्रकार उनका मत शुक्ल जी के विपरीत पड़ता है, जो छायावाद को केवल नवीन शैली तथा पद्धति मात्र मानते हैं। उनकी मान्यता है कि प्रकृति पर चेतन व्यक्तित्व का आरोप तथा उसे सगिनी के रूप में ग्रहण करने की प्रवृत्ति इतनी भारतीय है कि उत्कृष्ट काव्यों से लेकर लोक-गीतों तक व्याप्त हो चुकी है। इसी प्रकार वे छायावाद की माकेतिक

१ 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य' (प्रथम संस्करण), पृ० ५० ।

२. वही, पृ० ४८ ।

३. वही, पृ० ६० ।

४. वही, पृ० ६१ ।

शैली तथा स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति को भी पाश्चात्य देन न मानकर भारतीय समझती है।^१ उनके विचार से छायावाद का मूल आधार भावात्मक सर्ववाद है।^२

इनका विचार है कि छायावादी कविता स्थूल सौन्दर्य की निर्जीव आवृत्तियों, परम्परागत नियम शृङ्खला, यथार्थ चित्रण तथा रूढिगत आदर्श के विरोध में उत्पन्न हुई तथा उसने सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूति, नवीन-छन्द-बन्ध ध्वनि, वर्ण और अर्थ, प्रकृति के सूक्ष्म सौन्दर्य में व्यक्त परोक्ष-सत्ता के आभास, प्रकृति के व्यष्टिगत सौन्दर्य पर चेतनता के आरोप, अभिव्यक्ति की विशेष शैली, सौन्दर्यानुभूति की व्यापकता, संवेदना की गहराई, कल्पना के सूक्ष्म रंग तथा भावना की मर्म-स्पर्शिता आदि को अपनाया है।^३ वे छायावाद में अस्पष्टता, वैज्ञानिक दृष्टिकोण का अभाव, यथार्थ से पलायन वृत्ति अथवा अतीत और वर्तमान से सम्बन्धहीन अस्तित्व की अदभुतता नहीं मानती है। उनका विचार है कि छायावाद ने किसी रूढिगत अध्यात्म या वर्गगत सिद्धान्त को नहीं अपनाया वरन् केवल समष्टिगत चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य सत्ता की ओर हमें जागरूक कर दिया है। इसलिए वह यथार्थ रूप में नहीं अपनाया गया। वे यह मानती है कि छायावाद का जीवन के प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण नहीं रहा। उसे वे कविता के लिए आवश्यक भी नहीं समझती क्योंकि वैज्ञानिक दृष्टिकोण जीवन के अखण्ड रूप की भावना नहीं करा सकता तथा चिन्तन को एकांगी बना देता है। वे मानती है कि जीवन की पूर्णता भावात्मक दृष्टिकोण ही दे सकता है। पलायन वृत्ति के सम्बन्ध में भी उनके विचार मौलिक हैं। वे पलायन वृत्ति को न तो जीवन सग्राम की असमर्थता समझती है, न यह मानती है कि यथार्थ का सामना न कर सकने वाली दुर्बलता ही इसे जन्म देती है। उनका विचार है कि छायावाद के जन्म काल में न तो मध्यम वर्ग की क्रान्ति थी, न आर्थिक प्रश्न उग्र था और न सामाजिक विपत्तियों के प्रति क्षोभ ही अधिक था, जिससे कि छायावादी कवि सघर्षमय यथार्थ जीवन से पलायन करते।

छायावाद की ही भांति वे प्राचीन भारतीय काव्य में रहस्यानुभूति का भी ऐसा क्रमबद्ध इतिहास देखती हैं, जैसा अन्यत्र कहीं नहीं मिलता।^४ उनका विचार है कि आधुनिक रहस्यवाद की प्रवृत्तियों के मूल रूप उपनिषदों की विचारधारा में मिलते

१ "इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ तत्त्व-चिन्तन का बहुत विकास हो जाने के कारण जीवन रहस्यों को स्पष्ट करने के लिए एक सकेतात्मक शैली बहुत पहले बन चुकी थी।" 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य' (प्रथम संस्करण), पृ० ९२।

२. देखिए वही, पृ० १००।

३. देखिए वही, पृ० ६५।

४. "प्रकृति के अस्तव्यस्त सौन्दर्य में रूप प्रतिष्ठा, बिखरे रूपों में गुण प्रतिष्ठा, फिर इनकी समष्टि में एक व्यापक चेतन की प्रतिष्ठा और अन्त में रहस्यानुभूति का जैसा क्रम-बद्ध इतिहास हमारा प्राचीनतम काव्य देता है, वैसा अन्यत्र मिलना कठिन होगा।" वही, पृ० ११४।

है।^१ रहस्यवादियों के परमतत्त्व और आत्मा के बीच के माधुर्य-भाव-मूलक सम्बन्ध का भी आधार वे भारतीय साख्य-दर्शन ही मानती है।^२ उनका मत है कि भारतीय रहस्य भावना मूलतः बुद्धि और हृदय की सन्धि में स्थिति रखती है। वे लिखती हैं कि “रहस्यानुभूति भावावेश की आधी नहीं वरन् ज्ञान के अनन्त आकाश के नीचे अजस्र प्रवाहमयी त्रिवेणी है, इसी से हमारे तत्त्वदर्शक बौद्धिक तथ्य को हृदय का सत्य बना सके। बुद्धि जब अपनी हार के क्षणों में थके स्वर में कहती है—अविज्ञात विज्ञानताम् (जानने वालों को वह ब्रह्म अज्ञात है) तब हृदय उसकी हार को जय बनाता हुआ विश्वास भरे कण्ठ से उत्तर देता है—(तुम स्वयं वही हो)।”^३ उनका विचार है कि पश्चिमी रहस्य भावना उस प्रकृतिवाद से सम्बन्ध रखती है, जिसमें प्रकृति का प्रत्येक अंग सजीव और स्वतन्त्र स्थिति रखता है, किन्तु भारतीय रहस्यानुभूति में प्रकृति की खड्ड सजीवता एक व्यापक परम तत्त्व की अखड्ड सजीवता पर आश्रित रहती है, जो आत्मा का प्रेम है। वे हिन्दी के रहस्यवाद में भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों प्रभावों का मिश्रण मानती हैं।^४

महादेवी जी काव्य में यथार्थ तथा आदर्श को अन्योन्याश्रित मानती हैं। उनका विचार है कि “जीवन में वह यथार्थ, जिसके पास आदर्श का स्पन्दन नहीं केवल शब्द है और वह आदर्श जिसके पास यथार्थ का शरीर नहीं, प्रेत मात्र है।”^५ वे आदर्श के सत्य को निरपेक्ष किन्तु यथार्थ के सत्य को सापेक्ष की सीमा में बद्ध मानती हैं। उनका विचार है कि आदर्श व्यक्त होते ही यथार्थ की परिधि में आ जाता है। वह हमारी दृष्टि को बिखरे यथार्थ के भीतर छिपे हुए सामंजस्य को देखने की शक्ति देता है, हमारी व्यष्टि में सीमित चेतना को समष्टि तक पहुँचने की दिशा सुझाता है तथा हमारी खड्ड भावना को जीवन की विविधता नाप लेने में समर्थ बनाता है। वे विज्ञान के यथार्थ से काव्य के यथार्थ को भिन्न मानती हैं, क्योंकि यह सीमित सजीवता से भी व्यापक सजीवता तथा अखड्डता का परिचय देता है। वे प्रत्येक व्यक्ति को यथार्थवादी तथा आदर्शवादी मानती हैं। उनका विचार है कि यथार्थ ‘जो है’ को बताता है तथा आदर्श वह ‘कसा होना चाहिए’ के प्रश्न को उत्पन्न करता है। वे आदर्श को सम्भाव्य यथार्थ कहती हैं।^६ इस प्रकार महादेवी जी ने काव्य के स्वरूप-विवेचन के अतिरिक्त छायावाद,

१ ‘महादेवी का विवेचनात्मक गद्य’, (प्रथम संस्करण), पृ० १२३ ।

२. वही, पृ० १२६ ।

३ वही, पृ० १२८-१२९ ।

४. “हिन्दी काव्य में रहस्यवाद वहाँ से आरम्भ होता है, जहाँ दोनों ओर के तत्त्वदर्शी एक असीम आकाश के नीचे ही नहीं, एक सीमित घरती पर भी साथ खड़े हो सके।”

वही, पृ० १३८ ।

५. वही, पृ० १९१ ।

६ वही, पृ० २०८ ।

रहस्यवाद, यथार्थवाद तथा आदर्शवाद पर अपने निजी विचार प्रकट करके उनके अन्तर्गतत्वों का विश्लेषण किया है।

डा० रामकुमार वर्मा—

वर्मा जी ने काव्य की परिभाषा, प्रक्रिया, स्वरूप, शक्ति, छन्द तथा कवि के आवश्यक गुणों का विवेचन किया है तथा छायावाद और रहस्यवाद पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे कविता को कवि विशेष की भावनाओं का चित्रण समझते हैं। उनका विचार है कि यह चित्रण इतना तीव्र होता है कि उससे कवि के हृदय की भावनाएँ किसी दूसरे के हृदय में आविर्भूत हो जाती हैं। वे कवि में कल्पना, विशेष भावनाओं की अभिव्यक्ति की शक्ति तथा अनुभूति को महत्त्व देते हैं। उनका विचार है कि कविता में जीवन की शक्तियाँ होने के कारण वह नीरस पदार्थ को सरस बना कर वस्तु-स्वभाव में विशेष परिवर्तन कर सकती है।

वे कविता के लिए छन्द को नितान्त आवश्यक नहीं मानते। उनका विचार है कि यदि पक्तियों में सम्बद्धता और नाद है, तो उनसे भी उत्कृष्ट कविता की रचना हो सकती है तथा सच्ची छायावादी कविता का भाव बिखरे हुए शब्दों में भी सज्जित हो सकता है। वे कविता में भाषा से अधिक भावों को महत्त्व देते हैं।

वे छायावाद को जीवात्मा की उस अर्तहित प्रवृत्ति का प्रकाशन मानते हैं, जिसमें वह दिव्य और लौकिक शक्ति से अपना शांत और निश्चल सम्बन्ध जोड़ना चाहती है।^१ उनका विचार है कि जिस काव्य में परमात्मा के सभी गुण, आत्मा में प्रतिबिम्बित होने लगते हैं और आत्मा के गुण परमात्मा में अथवा परमात्मा की छाया आत्मा में पड़ने लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में, उसे छायावाद कहते हैं।^२ उनका कथन है कि पुरुष या ईश्वर की छाया को जब कवि ससार के अगो में वर्णन करता है तो उस वर्णन को छायावाद का नाम दिया जाता है।^३ वे छायावाद तथा रहस्यवाद को पर्यायवाची मानते हैं। उनका विचार है कि छायावादी कवि ससीम से असीम का अनुभव करता है।^४ वे सच्चे छायावाद की सफलता की चार बाधाएँ मानते हैं, अत्यधिक भावुकता, सत्य के सौन्दर्य में भावात्मक कल्पनाएँ करना, कवि का सदैव आकाश में ही उड़ते रहना तथा ईश्वर की सत्ता के सामने आत्मा की सत्ता को कुछ न समझना।

गुलाब राय—

गुलाब राय जी ने काव्य के स्वरूप-विवेचन और वर्गीकरण पर अपने विचार

१ 'साहित्य समालोचना' (१९४२), पृ० ११ ।

२ देखिए वही, पृ० ११ ।

३ देखिए वही, पृ० ११ ।

४ वही पृ० १४ ।

प्रकट किए हैं। वे अनुरूप तथा सुरम्य शब्दावली में आनन्द की अभिव्यक्ति को काव्य कहते हैं।^१ उनके विचार से यह आनन्द की अनुभूति ससार के दृश्यों की तल्लीनता के द्वारा उत्पन्न होती है। वे काव्य का मूल आनन्द में ही मानते हैं तथा उसके प्रभाव को भी आनन्दमय ही कहते हैं। उनका विचार है कि काव्य का आनन्द सत्त्वगुण प्रधान ईश्वरीय आनन्द की अनुभूति के निम्न ले जाता है। किन्तु उनकी यह धारणा भ्रमपूर्ण है, क्योंकि मनुष्य के हृदय को ससार के सभी दृश्य तल्लीन नहीं कर सकते और यदि वह सहृदयता के कारण इन दृश्यों में तल्लीन होता भी है तो इस बात का क्या प्रमाण है कि उस तल्लीनता में आनन्द ही हो। किसी दृश्य की तल्लीनता में दुःख अथवा वैराग्य, आश्चर्य, कौतूहल आदि भाव भी हो सकते हैं। यदि दृश्यों से उत्पन्न आनन्द ही शब्दों में व्यक्त होकर बाहर आता है तो आन्तरिक आनन्द और काव्यानन्द एक ही है। गुलाब राय जी ने यह भी नहीं बताया कि उस आनन्द को बाहर आने की क्या विवशता है। किसी वस्तु से उत्पन्न दृश्य का आनन्द तथा कविता का आनन्द यदि पूर्णतया एक ही वस्तु हो तो प्रत्येक व्यक्ति, जो बाह्य वस्तुओं से आनन्दित होकर आनन्द की अभिव्यक्ति करता है, वह कवि है। इस प्रकार इनकी परिभाषा मनो-विज्ञान के आधार पर पूर्ण नहीं उतरती।

वे दो प्रकार के काव्य मानते हैं, प्रगीत या लिरिकल तथा अनुकृत (इमी-टेटिव)। प्रगीत में आपबीती, भावात्मकता, प्रवाह, अन्तर्मुखी-वृत्ति तथा सगीतात्मकता होती है तथा अनुकृत में जगबीती, बहिर्मुखी-वृत्ति तथा वर्णन की प्रधानता होती है। उनका विचार है कि जब जगबीती का वर्णन पद्य में होता है, तो वह प्रायः महाकाव्य होता है।^२ इसमें आकार के अतिरिक्त जातीय अथवा युग की भावना का प्राधान्य होता है। इसका नायक जाति का नायक और प्रतिनिधि होता है। इनका अनुकृत काव्य वास्तव में वर्णनात्मक काव्य ही है। प्रत्येक काव्य में ही अनुकृति किसी न किसी रूप में स्थित रहती है, इसलिए अनुकृत को पृथक् काव्य मानने का कोई युक्तियुक्त कारण नहीं है। यदि अनुकृत कोई काव्य होता है, तो वह दृश्य काव्य ही है। इस प्रकार इनका काव्य का वर्गीकरण विशेष सगत नहीं है।

शांति प्रिय द्विवेदी—

द्विवेदी जी ने कविता तथा सूक्ति का अन्तर प्रस्तुत करके काव्य के स्वरूप, कार्य, गुण, द्वन्द्व तथा उसकी कला का विवेचन किया है। उन्होंने प्रकृत कवि तथा कविता के गुणों का निर्देश करके छायावादी तथा रहस्यवादी काव्य की विशेषताओं पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे रस-संयुक्त भावों को कविता का प्राण कहते हैं तथा सूक्ति का सम्बन्ध हृदय की अपेक्षा मस्तिष्क से जोड़ते हैं। उनका विचार है कि सूक्ति

१. देखिए 'हिन्दी नाट्य विमर्श' (१९४२), पृ० २ ।

२. देखिए वही, पृ० ४ ।

चमत्कार प्रधान होती है तथा अनुरजन के साथ-साथ उपदेश भी देती है। कविता के स्वरूप के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "कविता हमारी भावनाओं का सुघरतम रूप है। ससार के कोलाहल से दूर हृदय के एकान्त में जब हम अपने (आप) में निमग्न होने लगते हैं, उस समय हम सरस हो उठते हैं और तब कुछ ऐसे भावमय उद्गार हमारे अतल से स्वयमेव निकल पड़ते हैं, जिनकी स्वर लहरी में ससार का सम्पूर्ण वैषम्य बह जाता है एवं हमारे तन, मन, प्राण एक असम भार से मुक्ति पाकर हल्के हो जाते हैं, हममें नई स्फूर्ति, नई ज्योति आ जाती है।"^१ वे कविता को हृदय की सास कहते हैं। उनका विचार है कि कविता का कार्य अनुभूति को प्रेषित करना है तथा वे प्रकृत कवि उसी को समझते हैं, जो बाह्य ससार को देख कर उस पर अन्तस्तु-लिका से काव्यत्व का निर्मल रंग चढ़ा देता है। उन्होंने द्विवेदी जी की भांति कविता में सरलता, अलंकारविहीनता तथा आडम्बरहीनता को अच्छा समझा है।

वे काव्य को सम्पन्न बनाने वाली तीन वस्तुएँ, विभूति, श्री तथा ऊर्ज को मानते हैं। विभूति में विविध भावों का विपुल विस्तार, श्री में कोमल कान्त पद-माधुरी, ऊर्ज में पाँरप का ओज रहता है।^२ इसी प्रकार काव्य के अन्तर्गत वे उसकी अनुभूति के भी तीन स्वरूप मानते हैं, भावना, चिन्तना तथा प्रभूति। प्रभूति को वे अनुभूति का पुजीभूत विशद रूप मानते हैं। इन्हीं तीन का सम्बन्ध वे सत्य, शिव, सुन्दरम् से समझते हैं। उनके विचार में सुन्दरम् का सम्बन्ध भावना से, सत्यम् का चिन्तना से तथा शिव का सम्बन्ध प्रभूति से है। वे भावों को मनोरम रूप में उपस्थित करने के लिए काव्य में कला की आवश्यकता मानते हैं, जिसके बाह्य-उपकरण शब्द, छन्द, शैली तथा कल्पना हैं।

छन्दों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि सगीत में जो काम ताल का है, काव्य में वही काम छन्द का। शब्द यदि भावों में सास भरते हैं तो छन्द भावों को गति देते हैं। किस गति के लिए किस छन्द की उपयुक्ता है, इसके लिए रस-विदग्धता चाहिए, तभी छन्दों का रसानुकूल निर्वाह हो सकता है।^३ उनका विचार है कि शब्द से लेकर रस तक काव्य में प्रवाह की एक लड़ी सी बधी रहती है—शब्द छन्द को अग्रसर करते हैं, छन्द भाव को और भाव रस को।

उनका विचार है कि छायावादी काव्य शेष सृष्टि के साथ मनुष्य के रागात्मक सम्बन्ध को परिपुष्ट करता है,^४ पार्थिव विश्व को आत्मिक मनोभावों से मनोहर बनाने का उपक्रम करता है,^५ विषय की इतिवृत्तात्मकता के स्थान पर जीवन स्पर्शिता को

१. 'कवि और काव्य' (१९३६), पृ० २२ ।

२. देखिए वही, पृ० ५ ।

३. देखिए वही, पृ० ७ ।

४. देखिए वही, पृ० १४४ ।

५. देखिए वही, पृ० १४७ ।

ग्रहण करता है,^१ स्थूल शरीर की अपेक्षा सूक्ष्म प्राण से सम्बन्ध रखता है,^२ तथा विश्व की समग्र सृष्टि के साथ कवि हृदय का एकात्म करता है। वे छायावादी कविताओं को—द्विवेदी जी तथा पद्मसिंह शर्मा की भांति अस्पष्ट नहीं समझते। उनका विचार है कि “वे अस्पष्ट कविताएँ वस्तुतः अस्पष्ट नहीं होती, हम अपने हृदय को कवि की तत्कालीन परिस्थिति में रख कर उन कविताओं पर दृष्टिपात नहीं करते, इसलिए वे अस्पष्ट जान पड़ती हैं।”^३ कविता में आत्मानुभूति तथा मर्म-स्पर्शिता की आवश्यकता मानते हुए भी वे उसकी अस्पष्टता को उसका गुण ही मानते हैं, यदि वह अपनी सीमा में रहे।

वे रहस्यवाद को छायावाद से आगे की चीज मानते हैं। उनका विचार है कि “छायावाद में यदि एक के साथ दूसरे जीवन की अभिव्यक्ति है अथवा आत्मा का आत्मा के साथ सन्निवेश है तो रहस्यवाद में आत्मा का परमात्मा के साथ। एक में लौकिक अभिव्यक्ति है, दूसरे में अलौकिक।”^४ वे निखिल सृष्टि में एक परोक्ष सत्ता के आभास को रहस्यवाद कहते हैं।^५ उनके विचार से दर्शन तथा रहस्यवाद में हृदय तथा मस्तिष्क का अन्तर है।

डा० नगेन्द्र—

नगेन्द्र जी ने भी अन्य समकालीन आलोचकों की भांति काव्य के विभिन्न तत्व, उत्पत्ति, काव्य रचना के कारण आदि विषयों के विवेचन के साथ-साथ छायावाद, रहस्यवाद, तथा प्रगतिवाद के आधार, उत्पत्ति, स्वरूप आदि पर विचार प्रकट किए हैं। उन्होंने गीतिकाव्य के स्वरूप का भी विश्लेषण किया है। इनके विचार पाश्चात्य साहित्यालोचन तथा मनोविज्ञान, शास्त्र आदि से विशेष रूप से प्रभावित हैं। उनका विचार है कि मनुष्य के लिए कविता इसलिए अधिक प्रिय रही है कि वह उसके ममत्व की भूख को मिटाने में सब से अधिक समृद्ध है और उसके राग-द्वेषों का सबसे सुन्दर प्रतिबिम्ब है। वे कविता के तीन तत्व मानते हैं, राग, कल्पना और विचार तथा इन में से भी राग का प्राधान्य मानते हैं।^१ वे कविता के उद्रेक के लिए सौन्दर्य का उद्दीपन अर्थात् आनन्द और अभाव की पीड़ा, दोनों का संयोग अनिवार्य समझते हैं। उनका विचार है कि अभाव की पीड़ा में जब कवि को माघुर्य की अनुभूति होने लगती है तभी उसके मानस में कविता की उत्पत्ति होती है।

१ देखिए ‘कवि और काव्य’ (१९३६), पृ० १४७।

२ देखिए वही, पृ० १४२।

३ देखिए वही, पृ० १६६।

४ देखिए वही, पृ० १४९।

५ देखिए वही, पृ० १५०।

६ देखिए ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’ (१९४०), पृ० १३२।

नगेन्द्र जी ने मनोविज्ञान के आधार पर यश और अर्थ को कवि की काव्य-रचना का प्रेरक नहीं माना है। उनका विचार है कि कवि इन दो कारणों से तभी कविता लिखने को प्रेरित हो सकता है जब उसमें रसपूर्ण कविता लिखने की शक्ति वर्तमान हो। उनका विचार है कि यश और अर्थ ही काव्य रचना के प्रेरक नहीं हो सकते। ये कवि को लिखने की प्रेरणा तो दे सकते हैं, परन्तु रस सृष्टि करने की प्रेरणा इनसे नहीं मिल सकती। वे समझते हैं कि प्राचीन आचार्यों ने केवल कवि के कर्म के बाह्य रूप की व्याख्या अधिक की है, क्रिया में सलग्न कवि के मानस का विश्लेषण नहीं किया है।

वे स्थूल के प्रति सूक्ष्म, उपयोगितावाद के प्रति मानसिक स्वातन्त्र्य और काव्य के बन्धनों के प्रति स्वच्छन्द कल्पना और टेकनिक के विद्रोह को छायावाद का आधार मानते हैं। उनका विचार है कि द्विवेदी युग की इतिवृत्तात्मक कविता के विरुद्ध स्वातन्त्र्य, भावयोग, अनेकरूपता, कल्पना और विद्रोह के तत्वों ने जो नवीन जाग्रति उत्पन्न की थी, उसको विद्वानों ने उपहास करने के लिए 'छायावाद' का नाम दिया था। वे पूर्वकालीन आलोचकों की भांति रहस्यवाद को छायावाद का पर्याय मानने की अपेक्षा एक अंग मात्र मानते हैं। अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी पुनरुत्थान की भांति उन्होंने इस काव्य की नींव, सौन्दर्य तथा अद्भुत के मिश्रण पर स्थित मानी है। इसमें प्रकृति का-चित्रण, उसमें एक सवेदनशील हृदय मान कर किया जाता है तथा इसके आलम्बन, अवतार या ऐश्वर्यशील व्यक्ति की अपेक्षा साधारण मानव होते हैं। वे इस काव्य में वर्तमान के प्रति असंतोष, दूरवर्ती धुंधले रहस्यपूर्ण पुरातन के प्रति श्रद्धा तथा सम्मान की भावना, उन्मुक्त आत्मामिव्यजना, व्यक्तिगत रागविराग की निस्संकोच अभिव्यक्ति, नैतिक बन्धनों के प्रति विरोध, मानसिक स्वातन्त्र्य की स्थापना, करुणा की धारा का समावेश, भौतिकता के विरुद्ध प्रतिक्रिया तथा रहस्य की प्रवृत्ति मानते हैं। छायावादी कविता के कलापक्ष की विशेषताओं में वे इसकी लाक्षणिक शक्ति, व्यजना-शक्ति, चित्रमयता, कल्पना, वक्रता, संगीत, गति, लय, ताल तथा ग्राम-गीतों के आधार पर निर्मित नवीन छन्द के अतिरिक्त अंग्रेजी के विशेषण-विपर्यय, ध्वनि-चित्रण, मानवीकरण आदि के समावेश का उल्लेख करते हैं।

वे अंग्रेजी आचार्यों की भांति भाव को गीति-काव्य की आत्मा मानते हैं। यह भाव किसी प्रेरणा से दब कर एक साथ गीत में फूट निकलता है। उसमें हार्दिक एकसूत्रता (स्पोंटेनिटी) तथा सुगठितता रहती है।^१ उनका विचार है कि गीत की तीव्रता और वेग कवि की प्रकृति के अनुसार होता है। इसका विस्फोट क्षणिक तथा अस्थायी होता है, इसलिए ये शुद्ध गीतियाँ छोटी होती हैं। वे चिन्तन तथा आलंकारिकता को गीतिकाव्य के रस में बाधक मानते हैं।

१ देखिए 'सुमित्रानन्दन पन्त' (२००३), पृ० २-

२. देखिए वही, पृ० ३३।

उन्होंने प्रगतिवाद का जन्म छायावाद की पलायन वृत्ति तथा अमूर्त उपासना के विरुद्ध माना है। वे मानते हैं कि प्रगतिवाद जीवन को प्रगति का पर्याय तथा भौतिक जीवन की साधना को जीवन का मुख्य ध्येय मानता है। वह जीवन में साम्य को ढूँढता है तथा धनपति सामत आदि का विरोधी है और शोषितों तथा पीड़ितों के प्रति सहानुभूति रखता है। वे इसके मूल्यों का केवल एक ही माप—जनहित—मानते हैं। उनका विचार है कि प्रगतिवाद उस आधीन जन-संस्कृति का विरोधी है, जिसके द्वारा जनता का शोषण और धनपतियों की वृद्धि होती है। वह भौतिक समस्याओं को सुलझाने का प्रयत्न करता है, जीवन की व्याख्या भावों की अपेक्षा वृद्धि के द्वारा करता है, किसी वस्तु को निरपेक्ष रूप में (अर्थात् अपने व्यक्तित्व को सर्वथा पृथक् रख कर) देखता है, पुरानी सौन्दर्य कल्पनाओं को छोड़ वस्तु-जगत् की सत्यता को ही अपने काव्य का उपकरण बनाता है तथा किसी विशेष प्रकार की भाषा या टेक्नीक को नहीं मानता।'

अज्ञेय—

‘अज्ञेय’ जी काव्य की व्याख्या के साथ काव्य की प्रेषणीयता की समस्या पर भी विचार करते हैं। उन्होंने डलियट के विचारों का समर्थन तथा रिचार्ड के अभिव्यक्ति सम्बन्धी मत का विरोध किया है। उन्होंने डलियट की परम्परा सम्बन्धी धारणा को भी मान्यता दी है। उन्होंने अन्य आलोचकों की भांति प्रगतिवाद की व्याख्या नहीं की है वरन् उसके सिद्धान्तों का तर्क-पूर्ण खंडन किया है।

वे कविता को ही कवि का परम वक्तव्य मानते हैं। इसलिए यदि उसमें व्याख्या करने की आवश्यकता पड़े तो वे उसमें पूर्णता का अभाव समझते हैं। वे मानते हैं कि काव्य का सत्य जितना ही व्यापक होता है, उतना ही उत्कर्षकारी भी होता है। वे आधुनिक कविता की सब से बड़ी समस्या व्यक्ति के सत्य को उसकी सम्पूर्णता में समष्टि तक पहुँचाना मानते हैं। उनका विचार है कि आज की भाषा में समाज के विस्तार के अनुरूप व्यापकत्व नहीं है। इसलिए वह अपनी उलझी हुई सवेदना की सृष्टि को पाठकों तक अक्षुण्ण रूप में पहुँचाने के लिए भाषा की क्रमशः सकुचित होती हुई सार्थकता की कैचुल फाड़ कर उसमें नया, अधिक व्यापक, अधिक सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है, जिससे उसका व्यक्ति-सत्य व्यापक सत्य बन सके।^१ उनका यह विचार कि कवि अपनी उलझी हुई सवेदनाओं को ही अभिव्यक्त करता है, हमारे विचार से दोषपूर्ण है। काव्य की रचना प्रक्रिया यह है कि वह पहले इन उलझी हुई सवेदनाओं का मानसिक स्पष्टीकरण तथा सुलझाव करता है, तब उसे स्पष्ट रूप में व्यक्त करता है। स्पष्टता तथा मूर्तता काव्य के अनिवार्य तत्व हैं। इसलिए उलझी हुई सवेदनाओं के लिए उलझे हुए या टूटे हुए प्रतीक भी विशेष आवश्यक नहीं हैं।

१. देखिए ‘साकेत. एक अध्ययन’ (सन् १९४०), पृ० २६ ।

२. देखिए ‘तारसप्तक’, पृ० ७५ ।

वे कविता का स्वान्तः सुखाय लिखा जाना भी नहीं मानते। उनका विचार है कि आत्मविभक्ति के लिए भी ग्राहक या पाठक या श्रोता की आवश्यकता होती है। वे रिचार्ड की भांति यह नहीं मानते कि मानस-जगत् में ही अभिव्यक्ति तथा ग्राहक उपस्थित रहते हैं। उनके विचार से भावविभक्ति करने वाला व्यक्ति या व्यक्ति-खण्ड, ग्रहण करने वाले व्यक्ति या व्यक्ति-खण्ड से पृथक् है।

वे इलियट की भांति काव्य-कला के भावों और व्यक्तिगत भावों का पार्थक्य अनिवार्य मानते हैं तथा समझते हैं कि पाठक के लिए कवि या साहित्यकार का महत्त्व उसकी निजी भावनाओं के कारण नहीं है बल्कि उसकी रचना करने की क्रिया की तीव्रता के कारण है। वे मानते हैं कि “वास्तव में काव्य में कवि का व्यक्तित्व नहीं, वह माध्यम प्रकाशित होता है, जिसमें विभिन्न अनुभूतियाँ और भावनाएँ चामत्कारिक योग में युक्त होती हैं। काव्य एक व्यक्तित्व की नहीं, एक माध्यम की अभिव्यक्ति है।” उनका विचार है कि कलाकार का मन एक भण्डार है, जिसमें अनेक प्रकार की अनुभूतियाँ, शब्द, विचार, चित्र, उस क्षण की प्रतीक्षा में एकत्रित होते रहते हैं जब कि कवि-प्रतिभा के ताप से एक नया रमायन, एक चामत्कारिक योग नहीं उत्पन्न होता।^१ वे कविता की श्रेष्ठता उसमें वर्णित भाव की श्रेष्ठता में नहीं बल्कि उस रासायनिक क्रिया की तीव्रता में मानते हैं, जिनके द्वारा ये विभिन्न भाव एक होते हैं और चमत्कार उत्पन्न करते हैं। यह रचनात्मक या रासायनिक क्रिया चैष्टित या आयासपूर्ण नहीं बल्कि स्वयं चामत्कारिक होती है।

वे काव्य के भावों को निर्व्यक्तिक मानते हैं। उनका विचार है कि कवि इन निर्व्यक्तिक भावों का ग्रहण तथा आयासहीन-अभिव्यजना तभी कर सकता है, जब वह व्यक्तित्व की परिधि से बाहर निकल कर एक महान्तर अस्तित्व के प्रति अपने को समर्पित कर सके और उसकी अभिव्यक्ति वर्तमान की ही नहीं बल्कि त्रिकाल की भी हो। इसीलिए वे परम्परा को वर्तमान के साथ अतीत की सम्बद्धता तथा तार-तम्य कहते हैं। उनका विचार है कि कवि, अतीत या रूढ़ि द्वारा उतना ही नियमित होता है, जितना कि वह स्वयं उसे परिवर्तित अथवा परिवर्धित करता है। वह अपने आप को परम्परा से विच्छेद नहीं कर सकता केवल उसके आगे जोड़ सकता है।

वे प्रगतिवाद का सिद्धान्त साहित्य-सृष्टि की अपेक्षा राजनैतिक और आर्थिक क्षेत्र में ही मानते हैं। उनका विचार है कि साहित्य, चिरन्तन, शाश्वत और आत्यन्तिक है तथा उसमें किसी प्रकार की प्रगति नहीं होती बल्कि गति ही होती है। प्रगति तो नीतियों और रूढ़ियों के समान सापेक्ष तथा अचिर है। जो आज प्रगति है, कल

१ ‘त्रिशकु’ (सन् १९४५), पृ० ३८ ।

२ “काव्य का ‘रस’ कवि में या कवि के जीवन में या वर्ण्य विषय अथवा अनुभूति में, या किसी शब्द विशेष में नहीं है, वह काव्य-रचना की चामत्कारिक तीव्रता में है।”

प्रतिगति हो सकती है। वे प्रगतिवादियों की भांति किसी एक दिए हुए ढाँचे पर साहित्य अथवा काव्य का निर्माण करने या कराने की आशा को भ्रामक मानते हैं। साहित्य जिस विशेष परिस्थिति में पैदा होकर जैसा होता है, उसके अतिरिक्त कुछ और हो ही नहीं सकता। उनका विचार है कि साहित्यकार के लिए प्रगतिशीलता का यदि कोई अर्थ हो सकता है तो यही कि वह अनुभूति और परिस्थिति में कार्य-कारण-परम्परा जोड़ने की वृत्ति है।^१

शिवदान सिंह चौहान—

चौहान जी ने छायावादी कविता का वर्ग-भेद के आधार पर विवेचन किया है। वे छायावादी काव्य को पूँजीवाद की कविता मानते हैं। उनका विचार है कि छायावादी कवि पूँजीवादी होकर भी चिर-विद्रोही तथा चिर-अधीन है तथा उसकी कविता असतोष और प्रगतिवाद के भावों से ओतप्रोत है। उनका कथन है कि “कविता सत्य के एक नूतन कल्पनात्मक ससार की रचना करती है और इस कल्पनात्मक ससार के विशिष्ट गुणों के साथ हमारा भावात्मक तादात्म्य उपस्थित करती है। इस कल्पनात्मक ससार से हमारा सम्बन्ध अन्तःप्रेरणाओं द्वारा नहीं होता बल्कि आर्थिक, सामाजिक जीवन की आवश्यकताओं की चेतना द्वारा होता है। इस कल्पनात्मक ससार की सृष्टि सामूहिक अनुभूति के आधार पर होती है।”^२ वे समझते हैं कि पूँजीवादी समाज की वास्तविकता ने छायावादी कवियों को इतना अहवादी, आत्मापेक्षी, समाज-विरोधी और व्यक्तिवादी बना दिया है कि यह पूँजीवादी सत्ता के विरोध तथा असतोष का अस्त्र भी फेंक चुके हैं तथा वर्तमान शासक वर्ग और आधुनिक समाज के सम्बन्धों की ही अभिव्यक्ति करते हैं।^३ इस प्रकार वे छायावादी कविता में असतोष की भावना की प्रधानता मानते हैं। उनका विचार है कि छायावादी कवि के सौन्दर्य के मूल्य व्यापक होकर भी सीमित हैं तथा सघर्षरत मानवता के सौन्दर्य-मूल्यों का प्रतिनिधित्व नहीं करते।^४

गंगा प्रसाद पाण्डेय—

पाण्डेय जी ने काव्य के स्वरूप तथा उद्देश्य पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे काव्य की पूर्णता सुन्दरता में नहीं बल्कि शिव और सत्य में मानते हैं। वे कविता का उद्देश्य एक ऐसा सदेश देना समझते हैं कि जिसे पढ़ कर लोग निराशा में आशा, एकान्त में ज्ञान, भय में धैर्य धारण करें और उसकी सहायता से अपने जीवन-युद्ध में

१ त्रिगुण (१९४५), पृ० ७८ ।

२ ‘आधुनिक हिन्दी काव्य’ (सन् १९४०), पृ० १४२ ।

३. देखिए वही, पृ० १६७ ।

४. देखिए, वही, पृ० १६० ।

सफलता प्राप्त कर सुखी और प्रसन्न हो ।^१ वे कविता का सम्बन्ध सत्य तथा लोकहित से अनिवार्य रूप में मानते हैं । उनका विचार है कि कवि का उद्देश्य समाज की बुरी प्रवृत्तियों को दबाना और उसे ऊँचे उठाकर एक उच्च आदर्श की ओर प्रेरित करना है ।^२ वे उसी को सत्काव्य मानते हैं, जो उपयोगिता, आवश्यकता तथा परिस्थिति-विशेष से ऊँचा उठकर वस्तु के सौन्दर्य द्वारा आत्मतृप्ति प्रदान करता है । वे प्रगतिशील कविता उसे कहते हैं, जिसमें अपने युग का सदेश तथा साहित्य के सभी वाछनीय गुण अपने ढंग तथा साहित्यिक रंग के साथ आ जाते हैं । वे उन्नति, प्रगतिशीलता तथा मानवता के चिरन्तन प्रवाह को ससार का सत्य मानते हैं और उनका विचार है कि यह सत्काव्य में विद्यमान रहता है ।

इन आलोचकों के अतिरिक्त कुछ अन्य आलोचकों ने भी कहीं-कहीं काव्य, रहस्यवाद तथा छायावाद पर अपने विचार प्रकट किए हैं । अयोध्यासिंह उपाध्याय ने समस्त नूतन प्रणाली की रचनाओं को छायावाद कहा है । विशेष रूप में वे उस काव्य को छायावाद कहते हैं, जिसमें अचिन्तनीय तथा अव्यक्त परमात्मा की ससार में सत्ता के प्रतिबिम्ब के आधार पर, उसके विषय में कुछ सोचा विचार जाता है ।^३ वे उसे प्राचीन रहस्यवाद का ही आधुनिक संस्करण मानते हैं ।^४ उनका विचार है कि छायावादी कविता की सरस-ध्वनि, व्यञ्जना तथा कोमल-कान्त-पदावली ने ही खड़ी बोली की कर्कशता को दूर किया है । वे इसके दोषों में जटिलता, वस्तु-बोधगम्यता तथा हृदय-स्पर्शिता का अभाव और देश, जाति और समाज की उपेक्षा का भाव मानते हैं ।^५ सद्गुरु शरण अवस्थी का शुक्ल जी के समान विचार है कि छायावाद का सम्बन्ध अभिव्यञ्जना की विचित्रता और दुरूह भाव-व्यञ्जना से तथा रहस्यवाद का सम्बन्ध सीधे वस्तु-विधान से है ।^६ उनका विचार है कि रहस्यवाद बिना छायावाद के सहारे भी अभिव्यक्त किया जा सकता है । वे दोनों को काव्य के पृथक्-पृथक् रूप मानते हैं ।

इसी प्रकार पदमलाल पुत्रालाल बख्शी ने 'विश्व साहित्य' नामक पुस्तक में पाश्चात्य काव्य का परिचय देते हुए काव्य की उत्पत्ति का यह कारण बताया है कि मनुष्य क्योंकि अपने ज्ञान के रूप को सीमित नहीं देखना चाहता, इसलिए बुद्धि के काम न करने पर कल्पना का आश्रय लेता है तथा इसी से काव्य की उत्पत्ति होती है ।^७ वे

१ देखिए 'काव्य कलना' (सन् १९४१), पृ० ५ ।

२ देखिए वही, पृ० २ ।

३ देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास' (प्रथम संस्करण), पृ० १५८३ ।

४ देखिए वही, पृ० ५८७ ।

५ देखिए वही, पृ० ५९४ ।

६ देखिए 'विचार विमर्ष', ले० सद्गुरुशरण अवस्थी (सन् १९४०), पृ० ३५

७ देखिए 'विश्व साहित्य' (तृतीय संस्करण), (स० २०१०), पृ० ७० ।

कवि को काव्य से पृथक् नहीं मानने, क्योंकि उनके विचार से कवि का जीवन काव्य नहीं है, किन्तु काव्य ही उसका जीवन है।'

नरेन्द्र गर्मा प्रगतिशील कवि ने प्रतिकूल वस्तु-स्थिति को बदलने की सक्रिय शक्ति, जर्जर मस्कारों का विनाश करने की साव तथा नवीन-निर्माण करने की लगन को अनिवार्य समझते हैं। उनका विचार है कि यह तभी सम्भव है, जब हम में सामाजिक स्थिति को समझकर ग्रहण कर सकने की शक्ति हो।'

उपरोक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि आधुनिक आलोचकों ने काव्य के स्वरूप का विवेचन परम्परागत रूप में शब्दार्थ, रमणीयार्थ, गुण तथा अलंकारयुक्तता, रस, ध्वनि, व्यञ्जना, दोषहीनता, आदि तत्वों के आधार पर न करके, नवीन रूप में किया है। इन्होंने प्रायः भारतीय साहित्यालोचन का ही पाश्चात्य-साहित्यालोचन के मर्म में विकास प्रस्तुत किया है। इनकी परिभाषाएँ प्रायः मम्मट, विष्णनाथ तथा पंडितराज जगन्नाथ की परिभाषाओं का विस्तार, समोचन, प्रसार, स्पष्टीकरण, वैज्ञानिक निरीक्षण तथा दार्शनिक विवेचन मात्र हैं। इन्होंने पाश्चात्य काव्य के लक्षणों को मूल रूप में कहीं स्वीकार नहीं किया है। इन पर पाश्चात्य-साहित्यालोचन का प्रभाव काव्य के स्वरूप-विवेचन की अपेक्षा काव्य-रचना की प्रक्रिया के विवेचन पर अधिक पड़ा है, क्योंकि प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र में तो इस समस्या पर विचार ही नहीं किया गया था। इनमें तो केवल दृश्य-काव्य के प्रसंग में माधारीकरण की समस्या पर ही विचार हुआ था, सामान्य काव्यानन्द की समस्या पर नहीं।

द्विवेदी जी ने प्राचीन लक्षणों में प्रयुक्त शब्द या वाक्य के स्थान पर किसी मनोरंजक लेख तथा प्रभावोत्पादक वक्तृता को काव्य कहा है। शुक्ल जी आचार्यों के शब्द तथा वाक्य के स्थान पर 'वाणी' अथवा 'शब्द-विधान' शब्द का प्रयोग करते हैं तथा अर्थ के स्थान पर रस का। वे कविता को मनुष्य के हृदय की मुक्ति अथवा रस रक्षा की साधना का वाणी द्वारा किया गया शब्द-विधान मानते हैं। इस प्रकार वे काव्य में रस को ही लक्ष्य मान कर विष्णनाथ की परिभाषा का ही विकास करते हैं। इसी आधार पर उन्होंने मुक्ति और काव्य का भेद भी व्यक्त किया है। श्याम-मुन्दर दास जी भी मम्मट की ही परिभाषा का स्पष्टीकरण करके भाषा तथा भाव दोनों के अमिश्र रूप को काव्य कहते हैं। प्रसाद जी भी काव्य को आत्मा की सकलान्मक अनुभूति तथा श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञानधारा कहकर काव्य में रस की ही महत्ता मानते हैं। इसी लिए वे काव्य को आध्यात्मिक तथा काव्यानन्द को अलौकिक कहते हैं। वाजपेयी जी भी काव्य में बहिरंग तथा अन्तरंग का समन्वय मानकर मूलतः शब्द तथा अर्थ के समन्वय पर ही जोर देते हैं। मिथ जी पंडितराज की भाति रमणीयता को काव्य का प्रधान तत्व मानते हैं। मुद्याल जी काव्य के मूल में मुख दुःख

१. देखिए 'विश्वसाहित्य', (सन १९४०) पृ० १२०।

२. देखिए 'मिट्टी और फूल' (सन् १९४२), निवेदन, पृ० २।

के मनोविकारों को मान कर प्रकारान्तर से उसमें भाव तथा रस की ही प्रतिष्ठा करते हैं। निराला तथा अज्ञेय भी काव्य के पूर्णत्व के आनन्द को मानकर शब्द तथा अर्थ, भाषा तथा भाव के समन्वयात्मक रूप तथा रस की ही ओर सकेत करते हैं। महादेवी जी काव्य को ज्ञान तथा भाव के क्षेत्र में फैले सत्य की अभिव्यक्ति कहकर, भाव अथवा रस की ही ओर सकेत करती हैं। इस प्रकार प्रायः इस युग के सभी आधुनिक आलोचकों ने काव्य के स्वरूप विवेचन में भारतीय काव्य-शास्त्र का मूल आधार ग्रहण किया है।

किन्तु कुछ आलोचकों पर पाश्चात्य-साहित्यालोचन का भी कुछ असरों में प्रभाव पड़ा है। रामचन्द्र शुक्ल, प्रसाद, नन्ददुलारे वाजपेयी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र आदि के विपरीत श्यामसुन्दर दास, महादेवी, निराला, सुधाशु आदि काव्य को पाश्चात्य मतानुसार कला मानते हैं। इसके अतिरिक्त श्यामसुन्दर दास जी ने मैथ्यू आर्नल्ड की भाँति कविता को जीवन की व्याख्या माना है, द्विवेदी जी ने मिल्टन के गुण, सादगी, असलियत तथा जोश और वर्ड्सवर्थ के भाषा की सादगी के सिद्धान्त को अपनाया है, प्रयोगवादियों ने परम्परावाद, बिम्बवाद, अन्तश्चेतनावाद तथा प्रगतिवादियों ने मार्क्स-वादी विचारधारा को अपनाया है।

इन आलोचकों के विचार से कविता की प्रमुख विशेषताएँ, प्रभावोत्पादकता, मनोरञ्जकता, यथार्थता, स्वाभाविकता, परिवर्तनशीलता, अनियंत्रितता, नवीनता, सरसता, हृदयस्पर्शिता, सौन्दर्य-पूर्णता, मधुरता, विषय की महत्ता, नैतिक शक्ति का समावेश, विचारों की गहनता, स्पष्टता, अनुभूतियों की सच्चाई आदि हैं। इन्होंने काव्य-रचना की प्रक्रिया में योग देने वाले बिम्ब-ग्रहण, मूर्त-विधान, अनुभूति, कल्पना, भाषा, सौन्दर्य आदि तत्वों के विवेचन के साथ-साथ अनुभूति की प्रेषणीयता तथा काव्य-बोध की समस्या पर भी विचार प्रकट किए हैं। इन्होंने पाश्चात्य साहित्यालोचन के विभिन्न वादों, मतों तथा सिद्धान्तों पर भी विचार प्रकट कर के, उनमें से कुछ को मान्यता दी है तथा कुछ का बहिष्कार किया है। शुक्ल जी ने फ्रायड के स्वप्न तथा काम सिद्धान्त तथा क्रोचे के अभिव्यजनावाद, मिश्र जी ने अनुकृति के सिद्धान्त, प्रसाद जी ने हीगल के कला के सिद्धान्त तथा क्रोचे के मत की आलोचना की है।

भारतीय आचार्यों ने कविता में केवल शब्द तथा अर्थ की ही व्याख्या की है। उनके इस अर्थ शब्द में भाव भी समाहित है। उन्होंने अर्थ के विषय में उसके रमणीय होने का तो विवेचन किया है किन्तु भाव का कविता के सम्बन्ध में ऐसा विस्तृत तथा व्यापक विवेचन नहीं किया है, जितना रस के सम्बन्ध में। पाश्चात्य-साहित्यालोचन में भावों तथा मनोविकारों का विवेचन कलात्मक आनन्द या रस की अपेक्षा कविता की रचना-प्रक्रिया के अन्तर्गत किया गया है। वहाँ अर्थ का विवेचन अधिक नहीं हुआ है। हिन्दी के इन आलोचकों ने भी कविता के सम्बन्ध में भावों का विवेचन विशेष रूप से किया है। द्विवेदी जी ने कविता का प्राण ही अर्थ-सौरभ माना है। प्रसाद तथा मिश्र जी काव्य में भाव को सौन्दर्य से ऊपर मानते हैं। महादेवी जी कविता के भावों में टाल्सटाय की भाँति सन्नामकता तथा सवेदनीयता का गुण मानती हैं।

इन आलोचकों ने काव्य की मानसिक रचना-प्रक्रिया के मूलभूत तत्व अथवा काव्य के स्वरूप के प्रमुख अंग के रूप में 'कल्पना' का विवेचन किया है। उन्होंने कल्पना को काव्य की भूमि अथवा अन्तःकरण माना है। इनका विचार है कि इसके द्वारा ही जीवन का प्रत्यक्ष सौन्दर्य परोक्ष रूप में प्रकट होता है। शुक्ल जी ने मनोविज्ञान के आधार पर कल्पना का विवेचन किया है। वे उसे काव्य का माधन मानते हैं, साध्य नहीं। उन्होंने कल्पना को भावना तथा उपासना का पर्याय कहा है, क्योंकि इन तीनों में ही दूर की वस्तु की मूर्ति पाम लाई जाती है। हमारा विचार है कि कल्पना, भावना तथा उपासना का पर्याय नहीं हो सकती, क्योंकि यह तो भावना तथा उपासना के भी मूल में रहकर वस्तु का मूर्तिकरण करती है। उन्होंने कल्पना के दो रूप, विधायक तथा ग्राहक कल्पना भी माने हैं। इस सम्बन्ध में भी हमारा विचार है कि ये कल्पना के दो प्रकार नहीं हैं, वरन् कल्पना की दो प्रक्रियाएँ हैं। कल्पना की विभिन्न प्रक्रियाएँ तो सम्भव हैं किन्तु उनके प्रकार नहीं हो सकते। मुवाणु जी भी विधायक तथा ग्राहक कल्पना को एक दूसरे में पृथक् नहीं मानते।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में जिस प्रकार कालरिज, कीट्स, लेजिंग, काण्ट, श्रोचे, रिचार्ड, टाल्मटाय आदि आलोचकों ने काव्य के स्वरूप के प्रमुख तत्व के रूप में सौन्दर्य का विवेचन किया है, उसी प्रकार आधुनिक हिन्दी आलोचकों ने भी काव्य में सौन्दर्य के महत्त्व तथा स्वरूप पर अपने विचार प्रकट किए हैं। ग्याममुन्दर दास जी ने कालरिज की भाँति सौन्दर्य को काव्य का एक उपकरण माना है। बाजपेयी जी पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी आलोचकों के अनुसार काव्य का लक्ष्य सौन्दर्य का उन्मेष करना मानते हैं। शुक्ल जी ने श्रोचे के मत के विरुद्ध सौन्दर्य को केवल मानसिक जगत् की वस्तु न मानकर बाह्य समार की वस्तु माना है। वे वस्तु का सौन्दर्य केवल वस्तु के अन्दर मानते हैं, किन्तु मनोविज्ञान की दृष्टि में यह मत ठीक नहीं बैठता। किसी वस्तु का सौन्दर्य दर्शक के भिन्न-भिन्न दृष्टिकोण तथा रुचि पर निर्भर होता है। ग्याममुन्दर दास का यही विचार है। शुक्ल जी वस्तुओं की भावना के रूप में परिणत होने को ही सौन्दर्य की अनुभूति कहते हैं। इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति को उन्होंने भावना अर्थात् मानसिक जगत् तक सीमित कर दिया है। काण्ट ने जिस प्रकार सौन्दर्य का प्रसार करके उदात्त की सीमा में वृत्ति को भी ले लिया था, इसी प्रकार इन आलोचकों ने भी सौन्दर्य को विशेष व्यापकत्व प्रदान किया है। उन्होंने सौन्दर्य को वस्तुओं के स्वरूप के अतिरिक्त कर्म, आदर्श, अन्तः तथा बाह्य प्रकृति आदि में भी माना है। शुक्ल जी तथा मिश्र जी ने सौन्दर्यानुभूति को भावानुभूति की पूर्ण करने वाला समझा है। 'मुवाणु' जी का विचार है कि काव्य में जीवन का पूर्ण सौन्दर्य व्यक्त नहीं हो सकता। प्रगतिवादी आलोचकों ने काव्य में सूक्ष्म सौन्दर्य की अपेक्षा स्थूल सौन्दर्य को विशेष महत्त्व दिया है।

प्राचीन आचार्यों तथा हिन्दी के आधुनिक रीतिकारों ने कविता के विवेचन में केवल वर्ण, शब्द, वाक्य आदि का ही उल्लेख किया था। उन्होंने गुण तथा रीति के

विवेचन के अन्तर्गत वर्णों तथा शब्दों की रसानुकूलता का भी विवेचन किया था। किन्तु आलोच्य काल के आलोचकों ने वर्णों तथा शब्दों का ही विवेचन न करके काव्य भाषा का भी विवेचन किया है। इन्होंने पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार-स्वरूप भाषा को भावों की अभिव्यक्ति का माध्यम होने के कारण विशेष महत्त्व दिया है तथा प्रेषणीयता की सफलता उसी पर आश्रित मानी है। किन्तु ये भावों को भावों से गौण स्थान देते हैं। श्यामसुन्दर दास ने संस्कृत के आचार्यों की भाषा भाषा को कविता का अभिन्न तत्त्व माना है पर महावीरप्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल, सुमित्रानन्दन पन्त, रामकुमार वर्मा, शान्तिप्रिय द्विवेदी, अज्ञेय आदि आलोचकों ने भाषा को भावों की उत्कृष्टता का ही साधन समझा है। इन्होंने भाषा में सरलता, शुद्धता, मुहावरों का उचित प्रयोग, विषयानुकूल-शब्द-स्थापना, चटपटापन, मधुर शब्दों का समावेश, लाक्षणिकता, नाद-सौन्दर्य, विशेष रूप व्यापार के द्योतक शब्दों का प्रयोग, व्यक्तिवाचक नामों का प्रयोग, लिंग का अर्थ के साथ सामञ्जस्य, भावों की अभिव्यक्ति के लिए शब्दों के रूपों का परिवर्तन तथा व्याकरण के नियमों की अवहेलना, सगीतात्मकता, अधिकाधिक व्यापक तथा सारगर्भित अर्थपूर्णता आदि विशेषताएँ मानी हैं। पन्त जी ने भाषा की शक्ति का इतना विस्तार होना आवश्यक समझा है कि जिसमें ससार का प्रत्येक विचार तथा भाव अभिव्यक्त हो सके। अज्ञेय जी ने भी भाषा में मनुष्य की उलझी हुई सवेदनाओं को अभिव्यक्त करने की शक्ति का होना अनिवार्य समझा है। इन आलोचकों ने काव्य-भाषा का विवेचन उसकी शैली के सौन्दर्य, शक्ति, प्रयोग, नाद-सौन्दर्य, चित्रोपमता आदि विषयों के आधार पर किया है।

इन्होंने पूर्ववर्ती आलोचकों के विपरीत, काव्य के विवेचन के साथ ही, पिङ्गल को भी सम्बद्ध कर लिया है। प्राचीन आचार्यों के द्वारा पिङ्गल का विवेचन काव्य के स्वरूप के अन्तर्गत न होकर पृथक् ही होता था। पर इन्होंने छन्दों पर अपने विचार परम्परागत वर्ण, मात्रा आदि के आधार पर ही नहीं, वरन् भाषा, सगीत (मलाड़ी), लय आदि के आधार पर भी व्यक्त किए हैं। द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी ने पुराने छन्दों के स्थान पर नवीन छन्दों के निर्माण की आवश्यकता बताई है पर 'सुधाशु' जी ने पुराने छन्दों को भी नवीन भावों के अभिव्यक्त करने में समर्थ समझा है। इन आलोचकों ने नवीन छन्दों के निर्माण के अतिरिक्त संस्कृत, उर्दू, अंग्रेजी के छन्दों के प्रयोग को भी उचित बताया है। इनके द्वारा काव्य में छन्दों के प्रयोग की अनिवार्यता पर भी विचार प्रकट किए गए हैं। श्यामसुन्दर दास, निराला, रामकुमार आदि ने कविता में छन्दों की अनिवार्यता स्वीकार नहीं की किन्तु पन्त, सुधाशु, शान्तिप्रिय द्विवेदी ने काव्य के लिए छन्दों के बन्धनों को भी अपनाया है। इन आलोचकों ने वार्णिक तथा मात्रिक छन्दों के मूल्य की भी पारस्परिक तुलना की है। शुक्ल जी तथा निराला ने वार्णिक छन्दों को भावों की अभिव्यक्ति के अधिक उपयुक्त समझा है तथा पन्त जी ने मात्रिक को। इन आलोचकों ने इसका भी विचार किया है कि मुक्त छन्द स्वर-प्रधान है या व्यञ्जन-प्रधान। निराला जी ने इन्हें व्यञ्जन-प्रधान तथा पन्त जी ने स्वर-प्रधान माना है।

निराला जी ने मुक्त छन्द के भी दो रूप माने हैं, एक वर्ण वृत्त जो पढ़ने योग्य होते हैं तथा दूसरे मात्रिक, जो गाने योग्य होते हैं। इन आलोचकों का विचार है कि छन्दों का रसानुकूल तथा भावानुकूल होना तथा उनका भाषा तथा संगीत के साथ सम्बद्ध होना आवश्यक है। इन्होंने 'लय' को छन्दों का मूल तत्त्व स्वीकार किया है। इनके विचार से ये भावों को तीव्र गति ही नहीं देते, वरन् भाव विशेष का सम्पूर्ण वातावरण भी चित्रित करते हैं। ये छन्दों के द्वारा दूरी तथा समीपता का भी चित्रण सम्भव मानते हैं।

संस्कृत कविता में तुक का बंधन न होने से प्राचीन भारतीय साहित्यालोचन में उसका विवेचन नहीं हुआ था, किन्तु हिन्दी के इस काल के आलोचकों ने तुक के सम्बन्ध में भी विभिन्न विचार तथा मत प्रकट किए हैं। आलोच्य काल से पूर्व न तुकहीन कविता लिखी जाती थी न तुक सम्बन्धी विशेष विवेचन ही हुआ था, किन्तु अंग्रेजी तथा बंगला काव्य के प्रभाववश, इन्होंने हिन्दी में भी तुक का विशेष विवेचन किया है। तुक के सम्बन्ध में इन आलोचकों की दो विचारधाराएँ रही हैं। द्विवेदी जी आदि आलोचकों ने तुक, वजन तथा काफ़ी का विरोध किया है तथा पन्त, सुधाशु आदि ने इनका विशेष महत्त्व स्वीकार किया है। इन्होंने तुक को राग का हृदय तथा छन्द के राग को स्पष्ट तथा परिपुष्ट करने वाला माना है तथा तुक वाले शब्द की विशेष व्याख्या की है।

आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी में कविता के विषय का क्षेत्र विशेष संकुचित था, इसलिए उस काल के प्रारम्भिक आलोचकों ने कविता में नवीन विषयों का समावेश करने का विशेष आग्रह किया है। द्विवेदी जी तथा शुक्ल जी ने नवीन विषयों के चयन के लिए सम्पूर्ण मानव-जीवन तथा जगत् को काव्य का विषय माना है। शुक्ल जी ने काव्य के विषय को लोक बाह्य नहीं माना है। इस सम्बन्ध में उन्होंने दो मौलिक बातें कही हैं, एक तो यह कि काव्य की वस्तु सामान्य नहीं वरन् विशेष होती है तथा यदि वह विशेष भी हो तो भी उसमें सामान्य गुणों का समावेश होता है, दूसरे यह कि सम्पूर्ण जीवन तथा जगत्, जो काव्य का विषय है, विभाव-पक्ष के अन्तर्गत आता है तथा उसका आश्रय केवल मनुष्य है। शुक्ल जी तथा श्यामसुन्दर दास जी ने काव्य-विषय का वर्गीकरण भी किया है। शुक्ल जी ने काव्य के तीन क्षेत्र, नरक्षेत्र, मनुष्येतर बाह्य सृष्टि तथा समस्त चराचर को माना है तथा श्यामसुन्दर दास जी ने किसी व्यक्ति के अनुभव, मनुष्य मात्र के अनुभव, मनुष्य के पारस्परिक सम्बन्ध तथा दृश्यमान प्राकृतिक जगत् और उसके सम्बन्ध आदि को काव्य के विषयों के विभिन्न भेद माना है। इनका यह वर्गीकरण शुक्ल जी के जीवन और जगत् को ही लेकर किया गया है। शुक्ल जी ने अपने विभाजन में नरक्षेत्र को अन्य क्षेत्रों से अधिक विस्तारपूर्ण माना है। इन आलोचकों का विचार है कि कविता के विषय के लिए मनोरंजकता, उपदेशपूर्णता, नवीनता, विचारपूर्णता, अनुभवसिद्धता, महत्त्वपूर्णता आदि गुणों की विशेष आवश्यकता है।

भारतीय आचार्यों ने काव्य का विभाजन, दृश्य तथा श्रव्य के रूप में किया था । श्रव्य के अन्तर्गत प्रबन्ध तथा मुक्तक काव्य तथा प्रबन्ध के अन्तर्गत महाकाव्य, खण्डकाव्य, आख्यायिका, कथा आदि का विभाजन किया गया था । गद्य-पद्य युक्त चम्पू एक पृथक् रूप था । पाश्चात्य साहित्यालोचन में काव्य का विभाजन, महाकाव्य (एपिक), लिरिक (गीतिकाव्य), नाटक (ड्रामा), दुःखान्त, सुखान्त आदि के रूप में हुआ था । कविता की प्रक्रिया के आधार पर उसके दो रूप वस्तुगत काव्य (आवर्जेक्टिव पोयट्री) तथा आत्मगत काव्य (सबजेक्टिव पोयट्री) भी माने गए थे । आलोच्यकाल के हिन्दी आलोचकों ने काव्य के विभिन्न प्रकार के विभाजन में दोनों ही प्रकार की काव्यालोचन पद्धतियों तथा विचारों का ही आधार नहीं ग्रहण किया है, वरन् हिन्दी के निजी साहित्य के आधार पर भी नवीन चिन्तन किया है । प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने बन्ध की दृष्टि से 'निबन्ध' नामक नवीन-काव्य तथा प्रबन्ध-काव्य के अन्तर्गत 'एकार्थ-काव्य' की उद्भावना की है । उन्होंने बाह्यार्थ निरूपक तथा स्वानुभूति-व्यञ्जक नामक पाश्चात्य काव्य के विवेचन को मान्यता नहीं दी है तथा उसकी दोषपूर्णता दिखाई है । इन आलोचकों ने भारतीय आचार्यों के अनुसार आख तथा कान के आधार पर या पाश्चात्य आचार्यों की भाँति कविता की प्रक्रिया के आधार पर काव्य का वर्गीकरण नहीं किया है । इन्होंने काव्य की उक्ति, सत्काव्य तथा काव्याभास, आनन्द तथा रस, मनोवृत्ति, विषय, शैली, अर्थ, बन्ध, शब्द, अलंकार आदि के आधार पर काव्य का विभाजन किया है । श्यामसुन्दर दास तथा गुलाब राय ने प्रत्यक्ष तथा परोक्ष रूप से प्रायः पाश्चात्य विभाजन को ही मान्यता दी है । गुलाब राय का अनुकृत काव्य वास्तव में वर्णनात्मक काव्य ही है । यद्यपि वर्गीकरण के इतने आधार ग्रहण करने के कारण इन आलोचकों के वर्गीकरण में विशेष मौलिकता आ गई है, किन्तु इन्होंने इस बात का विचार नहीं किया कि काव्य के वर्गीकरण का निश्चित आधार क्या होना चाहिए । वर्गीकरण के सर्व-सम्मत आधार के अभाव में ही इन्होंने इतने अधिक भेदा की उद्भावना की है । हमारे विचार से काव्य के वर्गीकरण का आधार अर्थ (भाव या रस) तथा शैली होना चाहिए । हम समझते हैं कि सत्काव्य तथा काव्याभास के आधार पर काव्य की पहचान हो सकती है, वर्गीकरण नहीं हो सकता, जैसा शुक्ल जी ने किया है । इन आलोचकों के आनन्द, रस, अर्थ आदि का समावेश हमारे निर्देशित पहले प्रकार में तथा उक्ति, शब्द, बन्ध, अलंकार का समावेश दूसरे प्रकार में हो सकता है ।

इन्होंने प्राचीन आचार्यों के निर्देशित काव्य के हेतुओं के परिचयात्मक विवरण तथा स्पष्टीकरण के अतिरिक्त काव्य की उत्पत्ति के मनोवैज्ञानिक कारणों का भी निर्देश किया है । इन्होंने प्राचीन हेतुओं में से शक्ति (प्रतिभा), निपुणता, अभ्यास, ज्ञान, शिक्षा आदि की व्याख्या की है । दीन जी ने निपुणता तथा प्रतिभा और मिश्र जी ने लोक-निरीक्षण की विशेष व्याख्या की है । श्यामसुन्दर दास जी ने आत्मविव्यजन की इच्छा, मानव व्यापारों में अनुराग, नित्य तथा काल्पनिक सप्ताह में तथा सौन्दर्य-प्रियता को काव्य के मूल कारण के रूप में अपनाया है ।

इन्होंने कविता का लक्ष्य शिक्षा देना, पथ प्रदर्शन करना तथा मनोरजन करना नहीं माना है। ये मनोरजन को केवल मनोयोग का साधन-मात्र ही समझते हैं। इनका विचार है कि मनोरजन तो चित्तवृत्तियों को केवल रस दशा की भाव भूमि पर पहुँचाकर सलग्न करता है। ये कविता को केवल स्वान्त सुखाय नहीं मानते। इनका विचार है कि काव्य में भावों की अभिव्यक्ति पाठकों के ग्रहण करने के लिए होती है। इन्होंने साधारणतः कविता का लक्ष्य, मनुष्य को मनुष्यता की परमोच्च भूमि पर ले जाना, मनुष्य के हृदय को उसकी प्रकृतावस्था में स्थित करना, रसानुभूति या हृदय की मुक्तावस्था उत्पन्न करना, मनुष्य के हृदय का प्रसार करना, उसकी विश्व के साथ एकता की अनुभूति कराना, साधारणीकरण की स्थिति उत्पन्न करना, एक की अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाना, मनुष्य को अनुभूतिशील तथा भावनाशील बनाना तथा मनुष्य के सचेतन परमाणुओं को सघटित करना माना है।

भारतीय आचार्यों ने कविता के द्वारा चारों फल, कला में विचक्षणता, कीर्ति, द्रव्य-लाभ, व्यवहार-ज्ञान, दुःखनाश, शीघ्र-परमानन्द और कान्ता-सम्मित मधुरिमा-युक्त उपदेश की प्राप्ति आदि लाभों का वर्णन किया है तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन में कविता के द्वारा केवल आनन्द और शिक्षा की प्राप्ति स्वीकार की गई है। इन आलोचकों ने भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों पद्धतियों का अनुसरण करके कविता के द्वारा आनन्द की प्राप्ति, विकृतियों, कठोरताओं तथा अप्रकृत व्यवहारों का सुधार, सामारिक व्यापारों की व्यग्रता से निवृत्ति, मानव वृत्तियों का परिष्कार, स्वार्थ-परायणता, नीरसता तथा तटस्थता से मुक्ति, ज्ञान की वृद्धि, मनोवेगों का उत्तेजन, मनुष्य के कर्मों का चित्रण, अन्तर्वृत्तियों का विश्लेषण तथा छिपे हुए शक्ति के अकुरों का प्रकाशन माना है। ये समझते हैं कि कविता द्वारा इन्द्रियगोचर सौन्दर्य तथा आध्यात्मिक भावों को ममझने तथा अनुभव करने की शक्ति, अन्तर्जगत् में स्फूर्ति, सामजस्यपूर्ण गतिशीलता आदि की प्राप्ति भी होती है। प० विष्णुनाथ प्रसाद मिश्र ने उत्पादक तथा ग्राहक के रूप में काव्य की उपादेयता का विचार प्रकट करके प्राचीन भारतीय आचार्यों के मत का ही परिवर्द्धन किया है।

भारतीय काव्यालोचन के अन्तर्गत काव्य की आत्मा को लेकर तो विभिन्न सम्प्रदाय खड़े हुए हैं, पर किसी वाद, प्रकार या वर्ग की कविताओं के आधार पर सैद्धान्तिक विवेचन नहीं हुआ है। इसमें कविता का सामान्य रूप में एक इकाई मानकर विवेचन किया गया है, जब कि पाश्चात्य साहित्यालोचन में एक प्रकार की कविता का स्वरूप कुछ सिद्धान्तों के आधार पर दूसरे प्रकार की कविता से पृथक् माना गया है। इसलिए उनके अन्तर्गत शास्त्रीय (क्लासिक), नव-शास्त्रीय (नियोजकलासिक), पुनरुत्थानवादी, स्वच्छन्दतावादी, अन्तश्चेतनावादी, कलावादी, मूल्यवादी, मार्क्सवादी (प्रगतिवादी) कविता का विवेचन विभिन्न कालों में किया गया है। आलोच्य-काल में हिन्दी में भी कविता के छ वर्ग मिलते हैं, जिनका सैद्धान्तिक विवेचन किया गया है—(१) भारतेन्दु युग की गीति परम्परावादी कविता, (२) द्विवेदी युग की इतिवृत्तात्मक कविता,

(३) छायावादी कविता, (४) रहस्यवादी कविता, (५) प्रगतिवादी कविता तथा (६) प्रयोगवादी कविता। इनमें से प्रथम दो प्रकार की कविता की विशेषताओं का सामान्य उल्लेख मात्र हुआ है तथा अन्य प्रकार की कविताओं के सम्बन्ध में प्रमुख लेखकों ने अपने विचार प्रकट किए हैं तथा अन्य समकालीन आलोचकों के विचारों का निरीक्षण तथा परीक्षण किया है।

इन आलोचकों ने रहस्यवाद के दो वर्ग, साम्प्रदायिक तथा स्वाभाविक माने हैं और दोनों की रचना शैली के अन्तर का निर्देश किया है। इन्होंने विभिन्न देशों के रहस्यवादी काव्य का तुलनात्मक विवेचन प्रस्तुत करके रहस्यवाद की उत्पत्ति के कारणों का भी निर्देश किया है। शुक्ल जी ने रहस्यवाद को एक दार्शनिक सिद्धान्त समझा है तथा प्रसाद जी ने उसे आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति की मुख्य धारा माना है तथा उसके द्वारा अहम् का इदम् से समन्वय समझा है। प्रसाद, महादेवी, डा० रामकुमार आदि ने रहस्यवाद का मूल भारतीय दर्शन में स्वीकार किया है किन्तु शुक्ल जी ने भारत में रहस्यवाद की उत्पत्ति के न होने के कारणों का भी निर्देश किया है। रामचन्द्र शुक्ल, महादेवी, रामकुमार बर्मा आदि कुछ आलोचकों ने छायावाद को रहस्यवाद के अर्थ में ग्रहण किया है। शुक्ल जी ने इसके दो रूप माने हैं, एक तो रहस्यवाद, जो काव्य वस्तु से सम्बद्ध है तथा दूसरे शैली या पद्धति। प्रसाद जी इसे आदर्श तथा यथार्थ के बीच की वस्तु मानते हैं तथा वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति कहते हैं। वाजपेयी जी के विचार से यह एक महान् कला-आन्दोलन है तथा रामकुमार इसे जीवात्मा की वह अन्तर्हित प्रवृत्ति मानते हैं, जो परमसत्ता से सम्बन्ध जोड़ती है। नगेन्द्र जी इसे रहस्यवाद का पर्याय न मानकर रहस्यवाद को ही उसका अंग कहते हैं। शिवदानसिंह चौहान ने उसे पूजावादी कविता कहा है। शुक्ल जी, प्रसाद, वाजपेयी, महादेवी आदि ने इसका सम्बन्ध प्राचीन भारतीय सस्कृति, साहित्य तथा दर्शन से जोड़ा है।

इन्होंने इस कविता की विशेषताएँ चित्रमयी-शैली का वैलक्षण्य, अन्योक्ति पद्धति का अवलम्बन, आभ्यन्तर सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति, ध्वन्यात्मकता, उपचार-वक्रता, स्वानुभूति की विवृति, सूक्ष्म अभिव्यक्ति, ध्वनि, रीति, रस, अलंकार के सिद्धान्तों का नए रूप में प्रयोग, अत्यधिक भावुकता, सौन्दर्यानुभूति, ईश्वर की सत्ता के आगे आत्मा की सत्ता की एकता, नए छन्द-बन्ध, नवीन-ध्वनि, वर्ण तथा अर्थों का समावेश, सवेदना की गहराई, भावना की मर्मस्पर्शिता, बुद्धि के सूक्ष्म घरातल पर भावना की अखण्डता, स्वातन्त्र्य, भावयोग, अनेकरूपता, वर्तमान के प्रति असंतोष, पुरातन के प्रति श्रद्धा, उन्मुक्त आत्मामिव्यजन, सूक्ष्म नैतिक बन्धनों के प्रति विरोध, मानसिक स्वतन्त्रता, करुणा की धारा, भौतिकता के प्रति प्रतिक्रिया, रहस्य की प्रवृत्ति, दुरुह भावगम्यता आदि मानी है। इन्होंने इस कविता में साम्प्रदायिकता, अंग्रेजी भाषा के लाक्षणिक प्रयोगों के अनुकरण की प्रवृत्ति, दुरुहता, भाव-अभिव्यजन हीनता, अस्पष्टता, वैज्ञानिक दृष्टिकोण का अभाव यथार्थ से पलायन, अतीत से सम्बन्धहीनता, अहंवादितता, समाज विरोध, व्यक्तिवादि अर्थहीनता, भाव-भाषा तथा शैली की अपरिमितता आदि दोष भी माने हैं।

इन्होंने प्रगतिवादी काव्य की ये विशेषताएँ मानी हैं कि यह सामान्य जीवन को महत्त्व देता है, यथार्थ की ओर प्रवृत्त रहता है, समाज के उपेक्षित अंगों को अपनाता है, रुढ़िप्रस्तुता तथा सामाजिक अव्यवस्थाओं को दूर करने का प्रयत्न करता है, जीवन को प्रगति का पर्याय तथा अध्यात्म और परलोक को पलायन समझता है, भौतिक जीवन की साधना को मुख्य समझता है, शोषक का विरोध तथा शोषितों से सहानुभूति रखता है, जीवन में साम्य, जनहित तथा निर्व्यक्तिकता को अपनाता है, भावों की अपेक्षा बुद्धि को मान्यता देता है, वस्तुजगत् के सत्य को अपनाता है, प्रतिकूल वस्तुस्थिति को बदलने की सक्रिय शक्ति रखता है, जर्जर संस्कारों का विनाश तथा नवीन निर्माण करता है।

सुधाशु जी ने इसे विजातीय वस्तु न मान कर जीवन तथा काव्य का लक्षण ही माना है। पन्त जी इसके दर्शन तथा भारतीय दर्शन में कोई अन्तर नहीं मानते, क्योंकि वे दोनों में भारतीय सर्वभूतहित की विशद भावना मानते हैं। अज्ञेय जी ने प्रगति की अनुभूति तथा परिस्थिति में कार्यकारण परम्परा जोड़ने की वृत्ति माना है। वे इसे राजनीतिक तथा आर्थिक प्रश्न मानते हैं, साहित्यिक नहीं। गंगाप्रसाद पाण्डेय इसे प्रगतिशील साहित्य समझते हैं, जिसमें साहित्य के सभी वाछनीय गुण अपने ढंग तथा साहित्यिक रंग के साथ रहते हैं।

इन्होंने रहस्यवाद, छायावाद, प्रगतिवाद के अतिरिक्त यथार्थवाद, आदर्शवाद, महाकाव्य, प्रबन्ध-काव्य, त्वण्ड-काव्य, प्रयोगवाद आदि पर भी अपने विचार प्रकट किए हैं। महादेवी जी ने यथार्थ तथा आदर्श को अन्योन्याश्रित माना है। वे यथार्थ को आदर्श कहती हैं। प्रसाद जी का विचार है कि यथार्थवाद लघुता की ओर तथा आदर्शवाद महत्त्व की ओर प्रवृत्त होता है। वे इन्हीं द्वैतदर्शन पर आधारित मानते हैं।

प्रकरण ६

गद्य

भारतीय साहित्य में कथा-साहित्य (कहानी तथा उपन्यास)

सम्बन्धी आलोचना का विकास :—

प्राचीन संस्कृत-साहित्य में कहानी अथवा उपन्यास नामक साहित्य के आधुनिक रूपों के लिए कथा तथा आख्यायिका शब्दों का प्रयोग होता था । भामह, दण्डी, रुद्रट, हेमचन्द्र तथा विश्वनाथ आदि आचार्यों ने इनके स्वरूप की विशेष व्याख्या की है । छठी शताब्दी के भी पूर्व आख्यायिकाओं की वे विशेषताएँ, जिनका उल्लेख भामह ने 'काव्यालंकार' में किया है, विद्वानों को ज्ञात थी । पतञ्जलि ने 'कथा' तथा 'आख्यायिका' के पृथक् भेदों का उल्लेख किया है ।^१ भामह के विचार से आख्यायिका, वह साहित्यिक रचना है, जो गद्य में लिखी जाती है, श्रव्य होती है, विषय के अनुरूप रहती है, वक्त्र तथा अपरवक्त्र छन्दों में लिखी जाती है, कथा सूत्र में भविष्य की घटनाओं का संकेत करती है, ऐसे उदात्त अर्थ (कथानक) से युक्त होती है, जिसमें कवि कल्पना द्वारा प्रदत्त तत्त्वों का योग होता है, जिसका विषय कन्या-अपहरण, संग्राम, विप्रलम्भ तथा नायक की विजय (उदय) होता है, जिसमें नायक के द्वारा ही उसके कार्य-कलापों का वर्णन होता है तथा जो विभिन्न उच्छ्वासों में विभक्त होकर लिखी जाती है । आख्यायिका की अपेक्षा कथा में वक्त्र तथा अपरवक्त्र छन्दों का प्रयोग नहीं होता है, इसकी कथा विभिन्न उच्छ्वासों में विभक्त होती है, नायक द्वारा वर्णित न होकर अन्य किसी पात्र द्वारा वर्णित होती है तथा संस्कृत अथवा अपभ्रंश में लिखी जाती है ।^२ कृष्णमाचार्य का विचार है कि 'कथा' कदाचित् संस्कृत में ही लिखी जाती होगी ।^३

दण्डी ने भामह की परिभाषाओं का विवेचन किया है तथा इनके 'कथा' और

१ "दी टू क्लासेज ऑव बर्क्स कथा एण्ड आख्यायिका बेअर नोन टू पतञ्जलि हू नेम्ड सेवरल ऑव देम देट लोग विफोर दी सिक्स्थ सेन्चुरी ए० डी० (एज एटेस्टेड बाई सुबन्ध एण्ड बाण) आख्यायिकाज एक्जीबिटेड दी स्पेशल फीचरस ओन व्हिच भामह इवेल्स"

'हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोयिटिक्स' (सन् १९५१), ले० पी० बी० काणे, पृ० १०० ।

२. देखिए 'काव्यालंकार', १।२५-२९ ।

३. देखिए 'हिस्ट्री ऑव क्लासिकल संस्कृत लिटरेचर' (सन् १९३७), ले० डा० एम० कृष्णमाचार्य एम०ए०, एम० एल०, पी०-एच० डी०, पृ० ४३७ ।

‘आख्यायिका’ के भेद को मान्यता नहीं दी है। इनके विचार से कथा तथा आख्यायिका एक ही प्रकार की रचनाएँ हैं तथा उनमें विशेष पार्थक्य नहीं है। वे छन्दों के ऐसे अनुक्रम को, जिनका छन्दों के चरणों में विभाजन नहीं होता गद्य कहते हैं तथा इसके दो भेद कथा तथा आख्यायिका मानते हैं। उन्होंने रामह का कथा तथा आख्यायिका का यह अन्तर स्वीकार नहीं किया है कि आख्यायिका में केवल नायक, कार्यकलापों का वर्णन करता है तथा कथा में अन्य पात्र अथवा नायक में से कोई भी कर सकता है। उनका विचार है कि नायक स्वयं वर्णन करे अथवा अन्य पात्रों में से कोई वर्णन करे, इसमें कोई विशेष अन्तर नहीं है। यदि कथा तथा आख्यायिका में यही भेद है कि आख्यायिका में वक्त्र तथा अपरवक्त्र छन्दों और उच्छ्वासों का प्रयोग होता है तो कथा में भी कभी-कभी आर्या आदि छन्दों का व्यवहार होता है तथा उसमें भी उच्छ्वासों की भाँति ‘लम्भ’ आदि का प्रयोग होता है। इसलिए वे कथा तथा आख्यायिका को एक ही जाति की वस्तुओं के दो नाम मानते हैं। दण्डी का विचार है कि सगम, विप्रलम्भ, नायक की विजय, कन्यापहरण आदि विषय, केवल आख्यायिका की विशेषताएँ नहीं हैं, इनका प्रयोग तो सर्गवन्ध (महाकाव्यों) में भी होता है।^१

रुद्रट का कथा के सम्बन्ध में यह विचार है कि इसमें छन्द में देवता और गुरुओं की वन्दना होती है, संधेप में लेखक के कुल तथा लक्ष्य का वर्णन होता है, यह सस्कृत के गद्य में अनुप्रास-युक्त शब्दों में लिखी जाती है, इसमें पुर वर्णन आदि का समावेश होता है, प्रारम्भ में एक कथान्तर होता है, जो प्रमुख कथानक में न्यस्त हो जाता है तथा इसका प्रमुख विषय कन्यालालन होने के कारण इसमें शृंगार का आधिक्य होता है।^२ इसी प्रकार वे आख्यायिका के सम्बन्ध में यह कहते हैं कि इसमें देवता तथा गुरुओं की पद्यवद्ध वन्दना होती है, प्रसंगवश प्राचीन कवियों का गुण गान होता है, कवि अपने कथाकार होने की अयोग्यता पर भी कथा लिखने का उद्देश्य, किसी विशेष नरेश के प्रति भक्ति की भावना अथवा दूसरों से गुण कीर्तन कराना अथवा केवल लिखने का व्यसन होना बताता है। इसकी कहानी, कथा की भाँति गद्य में लिखी जाती है, किन्तु इसमें कवि तथा उसके कुल का वर्णन भी होता है। यह उच्छ्वासों में लिखी जाती है, किन्तु प्रथम उच्छ्वास को छोड़कर अन्य में दो आर्या छन्दों का आरम्भ में प्रयोग होता है।^३

विश्वनाथ का कथा के सम्बन्ध में यह विचार है कि इसकी सरस वस्तु गद्य में लिखी जाती है, इसमें कही आर्या तथा कही वक्त्र तथा अपरवक्त्र छन्दों का प्रयोग होता है और प्रारम्भ में पद्यों में वन्दना तथा तलादिकों के चरित्रों का वर्णन होता है। वे आख्यायिका को कथा के समान ही मानते हैं। उनका विचार है कि उसमें कवि-वद

१ देखिए ‘काव्यादर्श’ प्रथम परिच्छेद, २३-२८ ।

२. देखिए ‘काव्यालंकार (निर्णय सागर प्रेम बम्बई), अध्याय १६, पृ० १७०-१७१ ।

३ देखिए वही पृ० १७०-१७१ ।

का वर्णन तथा अन्य कवियों का वृत्त वर्णन होता है, कथा के अशो का नाम- 'आश्वास' होता है तथा आर्या और अपरवक्त्र छन्दों के द्वारा अन्योक्ति से 'आश्वास' के प्रारम्भ में अगली कथा की सूचना दी जाती है ।'

इस प्रकार भारतीय साहित्यालोचन में कथा तथा आख्यायिका का सैद्धान्तिक विवेचन, संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि के रचनात्मक साहित्य के आधार पर हुआ है । इसमें 'कथा' शब्द विशेष प्रचलित हुआ है तथा साधारण कहानी चरित-काव्य, अलंकृत-काव्य, अलंकृत-गद्य-काव्य आदि सभी के लिए इसका प्रयोग होता रहा है ।^१ इनमें से भी विशेष रूप में, यह अलंकृत गद्य-काव्य के लिए प्रयुक्त हुआ है तथा भामह और दण्डी ने इसी रूप में इसका प्रयोग किया है ।^२ इस प्रकार भारतीय साहित्यालोचन में 'कथा' शब्द बहुत व्यापक अर्थों में प्रयुक्त होता रहा है । आख्यायिका की अपेक्षा, जो केवल संस्कृत में लिखी जाती थी, यह संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश में भी लिखी जाती थी ।^३ इसमें कल्पना के लिए अधिक स्थान होता था, इसके लक्ष्य का निर्देश आरम्भ में ही कर दिया जाता था, कथान्तर्मुख कथा में व्यस्त कर दिए जाते थे तथा इसका प्रमुख विषय कन्यापहरण और मुख्य रस शृंगार होता था । इस प्रकार संस्कृत-कथा के इस रूप से हिन्दी के आधुनिक काल के आरम्भ में लिखी हुई कहानियाँ विशेष रूप में प्रभावित हुई हैं तथा उनमें इसके समान ही काल्पनिक तथा अलंकृत-शैली का आधिक्य, किसी वस्तु का वर्णन, लक्ष्य का स्पष्ट निर्देश, एक प्रमुख-विषय तथा रस का समावेश होता था । बीरे-बीरे उस पर पाश्चात्य 'छोटी कहानी' के स्वरूप का प्रभाव भी पड़ने लगा तथा उसमें से अलंकृत तथा अनुप्रास-युक्त शैली, वस्तु-वर्णन, आकार की दीर्घता आदि तत्त्वों का वहिष्कार होता गया ।

इसके विपरीत आख्यायिका में विषय का विस्तार, अधिक रसों का समावेश, नायक के विभिन्न कार्य-कलापों का वर्णन, ऐतिहासिकता तथा काल्पनिकता का मिश्रण, उसकी कथा-वस्तु का विभिन्न उच्छ्वासों में वर्गीकरण, अगली कथा की सूचना देने की परिपाटी आदि विशेषताएँ होती थी । अतएव आख्यायिका का प्रभाव आधुनिक उपन्यास पर विशेष रूप में पड़ा है । आधुनिक ऐतिहासिक रोमांस तथा अद्भुत कार्यों से पूर्ण, उपन्यासों के मूल इसमें ही मिलते हैं ।

इस प्रकार हमारा विचार है कि आधुनिक कहानी के मूल में 'कथा' की शैली का प्रभाव है तथा उपन्यासों में 'आख्यायिका' की शैली का । 'कहानी' ही दोनों का मूल वक्तव्य होने के कारण कहानी तथा उपन्यास दोनों ही, इन दोनों के स्वरूपों से समान रूप में प्रभावित हुए हैं तथा उन पर इनकी काव्य-शैलियों तथा कथानक-रूढ़ियों का प्रभाव

१ देखिए 'साहित्य दर्पण', पृ० ६।३० ।

२ देखिए 'हिन्दी साहित्य का आदि काल', ले० डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, पृ० ५२ ।

३ वही, पृ० ५८ ।

४ देखिए वही, पृ० ५४ ।

पड़ा है। इसके अतिरिक्त आधुनिक कहानी पर पाश्चात्य 'छोटी कहानी' तथा उपन्यास पर आधुनिक उपन्यास के स्वरूप का भी प्रभाव पड़ा है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में उपन्यास-सम्बन्धी आलोचना का विकास

अंग्रेजी शब्द 'नोविल' की उत्पत्ति 'नोवेल' शब्द से हुई है, जो समाचारपत्र का पर्यायवाची है तथा जिसका अभिप्राय 'कथात्मक वर्णन' से लिया जाता है।^१ इसका उत्तरोत्तर विकास, नाटक तथा कविता के क्षेत्र का अतिक्रमण करते हुए, काल्पनिकता से यथार्थता की ओर अग्रसर होते हुए तथा गद्य के अन्य सभी रूपों, निबन्ध, पत्र, डायरी, जीवनी, इतिहास, स्केच, धार्मिक-सिद्धान्त-पत्र, यात्रा-वर्णन, विवरण आदि को आत्मसात् करते हुए हुआ है। शिपले का विचार है कि इसके विकास का एक छोर, वीर गाथाओं (हीरोइक लीजेन्ड्स) में तथा दूसरा आधुनिक पत्रकारिता में मिलता है।^२ प्रारम्भ से ही इसका प्रमुख उद्देश्य अधिकाधिक यथार्थता को अपनाना तथा पुरातन आदर्शों और असत्य सिद्धान्तों की आलोचना करना रहा है।^३

पाश्चात्य साहित्यालोचन में उपन्यास की परिभाषाएँ विभिन्न प्रकार से दी गई हैं। वेवस्टर के विचार से उपन्यास एक निश्चित लम्बाई की एक ऐसी काल्पनिक तथा गद्यात्मक कथा या वृत्तान्त है, जिसमें एक कथानक के द्वारा वास्तविक जीवन के पात्रों तथा कार्यों का चित्रण होता है।^४ इसी प्रकार 'दी सेन्चुरी डिक्शनरी' का लेखक उस काल्पनिक, गद्यात्मक कथा तथा विवरण को उपन्यास कहता है, जिसमें थोड़ा या बहुत गुंथा हुआ कथानक होता है तथा जो ऐसे ऐतिहासिक काल और समाज के वास्तविक जीवन का चित्र प्रस्तुत करने का लक्ष्य सामने रखता है, जिसके पात्रों तथा उनके व्यवहारों, दृश्यों तथा परिस्थितियों आदि का उस उपन्यास में चित्रण होता है।^५ 'एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका' के विचार से उपन्यास, साहित्य में उम्र देर तक चलने वाली कहानी का नाम है, जो ऐतिहासिक रूप में सत्य न होने पर भी साधारणतया ऐसी ही लगती है।^६ वेवस्टर के विचार से काल्पनिक वृत्तान्तों के विकास-क्रम में प्रथम महाकाव्य (एपिक) द्वितीय प्रेमाख्यान-काव्य (रोमांस) तथा तृतीय स्थान उपन्यास का है। उपन्यास ने अपनी कला में काव्य की रचनात्मक शक्ति, इतिहास का व्योरेवार वर्णन तथा दर्शन की सामान्य अनुभूतियों को समाहित कर लिया है, इसलिए वह जीवन के काल्पनिक चित्रों द्वारा गम्भीर विचारों तथा भावों की अभिव्यक्ति का प्रमुख साधन बन गया। मानव-मस्तिष्क की गूढ़ विचारधारा तथा दर्शन की अभिव्यक्ति की नाटक से अधिक योग्यता

१. देखिए 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर', शिपले (सन् १९४३), पृ० ४०५।

२. "दस दी डवलपमेन्ट ऑफ़ दी नोविल टच्वेज हीरोइक लीजेन्ड एट वन एक्सट्रीम एण्ड माडर्न ज़रनलिज़्म एट दी अदर" वही, पृ० ४०५।

३. देखिए वही, पृ० ४०५।

४. देखिए 'वेवस्टर्स इन्टरनेशनल डिक्शनरी', भाग २, पृ० १४७४।

५. देखिए 'दी सेन्चुरी डिक्शनरी', भाग १०, पृ० ४०३१।

६. देखिए 'एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका', पृ० ५७२।

रखने के कारण, यह नाटक से भी अधिक प्रभावपूर्ण हो गया है ।^१

मेरियन क्रॉफोर्ड के विचार से उपन्यास नाटक से श्रेष्ठ है, क्योंकि इसको रंगमंच तथा अभिनय का आधार नहीं लेना पड़ता । वे इसे 'जेबी थियेटर' पुकारते हैं क्योंकि इसके अन्तर्गत, कथानक, पात्र, वेश-भूषा, दृश्य, रंगमंच आदि सभी का एकत्र समावेश होता है ।^२ विलियम हेनरी हडसन ने कथा साहित्य के, कथानक, पात्र, सम्वाद, देश काल, गैली तथा अभिव्यक्त जीवन-दर्शन आदि प्रमुख तत्त्व माने हैं ।^३ मेरिडिथ, उपन्यास को, वास्तविक जीवन की संक्षिप्त कथा, मनुष्य के बाह्य तथा अन्तर का चित्र, गद्य और पद्य में लिखित तथा शिथिल अथवा तीव्र रूप में दर्शन का सहायक मानते हैं ।^४ फ्लेप्स के विचार से उपन्यास 'एक अच्छी प्रकार से कही गई सुन्दर कहानी' है ।^५ शिपले के अनुसार आधुनिक उपन्यास की विशेषताएँ, कल्पना को उद्बुद्ध करने तथा प्रभाव डालने की शक्ति, सत्य तथा सुन्दर का समावेश, अन्तर्दृष्टि की गहराई, निरीक्षण का विस्तार, जीवन का समन्वय, गैली तथा निर्वाह का विस्तार तथा निजी अनुभवों को सामान्य बना कर चित्रण करने की शक्ति है ।^६ उनके विचार से यही साहित्य का एक ऐसा रूप है, जिसमें कला तथा मानव की गाथा दोनों ही का अधिकाधिक समावेश है ।

पाञ्चात्य उपन्यास साहित्य में स्काट ने अपने उपन्यासों में किसी काल तथा स्थान के समाज का चित्रण करना अपना उद्देश्य रखा था, किन्तु फ्रान्स के स्टेन्डल, वलजाक आदि यथार्थवादियों ने इसकी अपेक्षा समकालीन दृश्यों को अंकित करना अपना लक्ष्य बनाया । वे एक प्रकार से अपने समय के इतिहासकार थे । जोला ने उपन्यास को जीवन के एक भाग का किसी विशेष मानसिक स्थिति द्वारा चित्रण समझा है ।^७ किन्तु मोपासा ने प्रकृतिवादियों के फोटू के समान चित्रों का उपन्यास से त्याग कर दिया, क्योंकि ये चित्र उसके विचार से अकलात्मक तथा बौद्धिक तत्त्व से हीन होते थे । इनमें एक क्षण की अभिव्यक्ति तो होती थी पर विभिन्न अभिव्यक्तियों का समन्वय नहीं होता था । इनमें किसी स्थान तथा व्यक्ति के सारे व्योरो का समावेश तो होता था, पर उनका कलात्मक चुनाव नहीं होता था । इसके पश्चात्, पाञ्चात्य उपन्यासकार, यथार्थवाद से

१ देखिए 'वेवस्टर्स इन्टरनेशनल डिक्शनरी', भाग २, पृ० १४७४ ।

२ देखिए 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी आव इंगलिश लिटरेचर', ले० हडसन (मु० १९५४), पृ० १२९ ।

३ वही, पृ० १३० ।

४ देखिए 'प्रिंसिपल्स आव क्रिटिसिज्म', वोर्सफोल्ड (मु० १९२२), पृ० २१० ।

५ देखिए 'दी एडवान्स आव दी इंगलिश नोविल', विलियम लियोन फ्लेप्स, लन्दन, पृ० १२ ।

६ देखिए 'डिक्शनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर', शिपले (सन् १९४३), पृ० ४०७ ।

७ देखिए वही, पृ० ४०६ ।

प्रभाववाद, सामाजिक से मनोवैज्ञानिक तथा वर्णन से वर्णनकर्त्ता की ओर अधिकाधिक खिंचते गए। फिर डिकेन्स आदि उपन्यासकारों ने उपन्यासों में किसी एक चरित्र के माध्यम से अपने मानसिक विचारों तथा प्रभावों का चित्रण करना आरम्भ कर दिया। आधुनिक सम्यता के विकास के साथ-साथ उपन्यास की मांग साहित्य के अन्य रूपों की अपेक्षा इतनी अधिक बढ़ गई कि उपन्यास यथार्थ तथा प्रभाव को छोड़ कर फिर रोमान्टिक गाथाओं की ओर अग्रसर होने लगा।

किन्तु कुछ समय के पश्चात् रोमांस और उपन्यास में विषय तथा शैली का भेद समझा जाने लगा। क्लारा रीव के मत से रोमांस, काव्यात्मक तथा समृद्ध भाषा में ऐसी वस्तु का वर्णन करता है, जो न कभी घटित हुई है, न घटित हो सकती है तथा उपन्यास, अपने समय के वास्तविक जीवन और व्यवहार का चित्र होता है।^१ डब्ल्यू० एल० क्रोस भी यथार्थ जीवन से वास्तविक सम्बन्ध रखने वाले काल्पनिक गद्य को उपन्यास तथा असत्य और अविश्वसनीय रूप में जीवन से सम्बन्ध रखने वाले काल्पनिक गद्य को रोमांस कहते हैं।^२ वेबस्टर का यह भी विचार है कि उपन्यास प्रायः प्रेम आदि मनोविकारों पर आधारित होते हैं तथा प्रायः इतने लम्बे होते हैं कि प्रायः एक से अधिक भागों में पूर्ण होते हैं।^३

इस प्रकार पाश्चात्य आलोचकों के मतानुसार उपन्यास एक काल्पनिक गद्यात्मक कथा या वृत्तान्त है, जिसमें पात्रों तथा कार्यों द्वारा, पात्रों तथा कार्यों का प्रतिनिधित्व होता है, किसी समाज के वास्तविक जीवन-व्यवहार का चित्र प्रस्तुत किया जाता है, काल्पनिक चित्रों द्वारा गम्भीर विचारों तथा भावों की अभिव्यक्ति होती है, जो सत्य तथा सम्भावना पर आधारित होता है, जिसमें नाटक के सभी तत्त्व उपस्थित रहते हैं, जो मनुष्य के बाह्य तथा अन्तर का चित्र होता है, अधिकाधिक यथार्थता को अपनाता है, पुरातन आदर्शों तथा अमृत्य मिद्धान्तों की आलोचना करता है, समकालीन दृश्यों को चित्रित करता है, जीवन तथा प्रकृति की वस्तुओं का कलात्मक चुनाव प्रस्तुत करता है, किसी एक पात्र या पात्रों द्वारा प्रभावों तथा विचारों की अभिव्यक्ति करता है तथा जिसके प्रमुख तत्त्व कथानक, पात्र, संवाद, देश काल, शैली तथा जीवन-दर्शन होते हैं। इसका तथा रोमांस का पहले एक ही स्वरूप था, किन्तु धीरे-धीरे यह रोमांस से पृथक् होता चला गया।

पाश्चात्य साहित्य में उपन्यासों के वस्तु तथा लक्ष्य के अनुसार विभिन्न प्रकार माने गए हैं, जैसे, सामाजिक, उच्च-वर्गीय, मनोवैज्ञानिक, वर्णनात्मक, स्थानीय, जर्म

१ देखिए 'वेबस्टर डन्टरनेशनल डिक्शनरी', पृ० १४७४।

२ देखिए वही, पृ० १४७४।

३ देखिए वही, पृ० १४७४।

(क्राइम) सम्बन्धी, भावुकतामय, दार्शनिक आदि । इनमें से सामाजिक उपन्यास के अन्तर्गत भी समस्या-उपन्यास, प्रचार-उपन्यास आदि का अन्तर्विभाजन मिलता है । इसी प्रकार इसमें गैली-शिल्प के आधार पर भी दो प्रकार के उपन्यास मिलते हैं, एक दृश्यमय उपन्यास तथा दूसरे नाटकीय । इसके अतिरिक्त 'दी सेन्चुरी डिक्शनरी' ने जासूसी, चरित्र-मुद्धार, सैनिक-जीवन, आलोचना तथा व्यंग्य सम्बन्धी और क्रीडामय उपन्यास आदि का भी उल्लेख किया है । इस प्रकार पाश्चात्य साहित्य में उपन्यास के बहिर्मुखी विकास के कारण इसके अनेक रूपों का जन्म हुआ है ।

आलोच्यकाल में हिन्दी में उपन्यास सम्बन्धी आलोचना का विकास—

आलोच्य काल से पूर्व उपन्यास का विवेचन पाश्चात्य-साहित्यालोचन की अपेक्षा भारतीय 'कथा' तथा 'आख्यायिका' के स्वरूपों के अनुकूल था । वास्तव में उपन्यास का स्वरूप जैसा आलोच्य काल में विकसित हुआ है वैसा इसमें पूर्व नहीं था, इसलिए इससे पूर्व आधुनिक आलोचना-पद्धति के अनुकूल इसके विवेचन की न अनुकूल परिस्थितियाँ थी, न सम्भावनाएँ । अतएव यत्र-तत्र क्षीण रूप में कथा, आख्यायिका के स्वरूप का परम्परागत उल्लेख ही मिलता है । आलोच्य काल के प्रारम्भ में भी उपन्यास के स्वरूप का इतना विवेचन नहीं हुआ, जितना उसके विषय का नैतिक आधार पर विवेचन । किन्तु धीरे-धीरे पाश्चात्य-साहित्यालोचन के प्रभाव-वश उपन्यास के स्वरूप, महत्त्व, उत्पत्ति, परम्परा, विषय, चरित्र, कथोपकथन, प्रकार, उद्देश्य, रचना-प्रक्रिया, प्रभाव आदि विषयों का गम्भीर विवेचन होने लगा । इस काल में उपन्यास का साहित्य के अन्य अंगों से भी तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया । आलोच्य काल के अन्त में उपन्यास की मैट्रान्तिक आलोचना से अधिक व्यावहारिक आलोचना का विस्तार होने लगा । इस काल के आलोचकों ने उपन्यास का विवेचन, भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर करने के साथ-साथ हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के स्वरूप के आधार पर भी किया । इस काल के प्रमुख लेखकों का उपन्यास सम्बन्धी विवेचन इस प्रकार है —

जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' —

भानु जी न उपन्यास को गद्य-काव्य मानते हैं और न कथा, कथानिका, कथन, आलाप, आख्यान, आख्यायिका, खण्ड-कथा, परिकथा, सकीर्ण आदि को उसके भेद कहते हैं । वे उपन्यासों में शृंगार, ऐय्यारी, तिलस्म, अद्भुत, निरर्थक तथा कपोल-कल्पित बातों की प्रचुरता तथा शिक्षा के अभाव की निन्दा करते हैं । वे मानते हैं कि रसीली तथा कामोद्दीपक कथाओं के स्थान पर ऐसे उपन्यासों का प्रचार होना चाहिए, जिनमें कुछ लाभदायक बातों का समावेश हो । उनका यही कल्पित तथा अद्भुतकथाओं के प्रति विक्षोभ, परवर्ती-काल में उपन्यासों में यथार्थता तथा नम्रवृत्ता की पूर्ण माँग के रूप में परिवर्तित हो गया ।

महावीर प्रसाद द्विवेदी

द्विवेदी जी ने उपन्यास की उत्पत्ति, स्वरूप, उद्देश्य तथा रचना-प्रक्रिया पर अपने विचार प्रकट किए हैं। उनका विवेचन अपने युग की परिस्थितियों से प्रभावित है। इमीलिए उन्होंने उपन्यासों के उद्देश्य का विवेचन नैतिक दृष्टि से किया है।

उनका विचार है कि उपन्यास प्राचीन संस्कृत-साहित्य में भी पाया जाता है किन्तु उसके नवीन स्वरूप के जनन, उन्नयन तथा प्रचलन का श्रेय पाश्चात्य लेखकों को है। वे उपन्यासों को जातीय जीवन का मुकुर मानते हैं। उसके विषय के विस्तार के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "उसकी सहायता से सामान्य नीति, राजनीति, सामाजिक समस्याएँ, शिक्षा, कृषि, वाणिज्य, धर्म, कर्म, विज्ञान आदि सभी विषयों के दृश्य दिखाए जाते हैं।" वे उपन्यास में केवल ऐसे यथार्थ चित्रण के पक्षपाती हैं, जिसका समाज पर हितकर प्रभाव हो। डाकुओं, चोरो, व्यभिचारियों आदि का चित्रण वे केवल दोष-निरूपण के रूप में ही उचित समझते हैं। उनका विचार है कि जो उपन्यास-लेखक अश्लील दृश्य दिखाकर पाठकों के पाशविक विचारों की उत्तेजना करता है अथवा ऐसे चरित्रों के चित्र खींचता है, जिनसे दुराचार की वृद्धि हो सकती है, वह समाज का शत्रु है।^१ वे उन्हें ही श्रेष्ठ उपन्यास मानते हैं, जिनके पात्र चिर-काल तक सदुपदेश तथा मनुष्योद्धार शिक्षा देने की योग्यता रखते हैं। वे उपन्यासों में सम्पूर्ण-समाज के चित्रण के पक्षपाती हैं तथा समाज के किसी एक अंग को लेकर चलने वाले उपन्यासों को मध्यम-श्रेणी का मानते हैं। वे मानते हैं कि उपन्यासों द्वारा काव्य, नाटक तथा साहित्य के अन्य रूपों से अधिक सरलता से शिक्षा दी जा सकती है।

उनका विचार है कि श्रेष्ठ उपन्यास लिखने के लिए पाश्चात्य साहित्यालोचन का उपन्यास सम्बन्धी तत्त्व-विवेचन अनिवार्य नहीं है। इससे अपरिचित रह कर भी मनुष्य-स्वभाव के ज्ञान, विचारों की अभिव्यक्ति की शक्ति तथा समाज के हित तथा अनहित का ध्यान रखने की शक्ति के आधार पर भी अच्छे उपन्यास लिखे जा सकते हैं।^२ वे केवल मनोविज्ञान के नियमों के आधार पर ही उपन्यास-रचना करने में सफलता नहीं मानते। उनका विचार है कि उपन्यासों में किसी के मन के भावों की अभिव्यक्ति के लिए उसके संस्कार, तत्कालीन अवस्था, आसपास की व्यवस्था तथा उसकी सम्पूर्ण परिस्थितियों की आलोचना करनी भी आवश्यक है।^३ वे मनुष्यों के मानसिक भावों की अभिव्यक्ति तथा विकास करने के लिए सयत् कल्पना को आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि मनुष्यों के शरीर, माया, चित्रकला, कारीगरी तथा अनुमान के द्वारा उनके

१. 'सचयन' सकलनकर्त्ता प्रभात शास्त्री (म० २००६), पृ० १४६ ।

२. देखिए वही, पृ० १४७ ।

३. देखिए वही, पृ० १४० ।

४. देखिए वही, पृ० १४४-१४५ ।

मानसिक भावों का पता चल सकता है। उनका विचार है कि उपन्यासकार को अपने मन को माप-दण्ड समझ कर उसी के द्वारा औरों के मन की माप नहीं लेनी चाहिए, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति का मन पृथक् पृथक् परिस्थितियों में पृथक् प्रकार से कार्य करता है।

रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी ने उपन्यास के स्वरूप, प्रभाव, उत्पत्ति, प्रकार तथा लक्ष्य का विवेचन किया है। वे उपन्यास को साहित्य का एक प्रधान अंग मानते हैं। उनका विचार है कि मानव-प्रकृति पर उपन्यासों का विशेष प्रभाव होने के कारण इनसे भाषा की बहुत कुछ पूर्ति तथा समाज का बहुत सा कल्याण होता है और आधुनिक हिन्दी में उपन्यास का नाम तथा उसका अंगरेजी ढाँचा बगला से आया है। वे उनके पुराने तथा नए दो प्रकार के ढाँचे मानते हैं। उनका विचार है कि पुराने ढाँचे में काव्यत्व की मात्रा रहती है तथा नये में काव्यत्व, दृश्य-वर्णन, भाव-व्यजना तथा आलंकारिक चमत्कार का बहिष्कार होता है। इन दोनों की विशेषताओं के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि "उपन्यासों के पुराने ढाँचे में भारतीय कथात्मक-गद्य-प्रबन्धों, जैसे कादम्बरी, दश कुमार-चरित आदि के स्वरूपों का आभास रहता है और मनुष्य के दोषों और पापों को उदार दृष्टि से देखना, सत्पथ से भटके हुए लोगों के प्रति घृणा का भाव न उत्पन्न करके दया का भाव उत्पन्न करना और जीवन की कठोर वास्तविक परिस्थितियों के बीच भी उदात्त और कोमल भावों का स्फुरण दिखाना आधुनिक उपन्यासों का आदर्श माना जाता है।"

वे उपन्यासों में उक्ति-वैचित्र्य तथा भाव-विधान के लिए कोई स्थान नहीं मानते। उनका विचार है कि उपन्यास में अर्थ का प्रकृत, सरल तथा अमिथात्मक रूप और घटनाओं की मर्मस्पर्शिता ही प्रमुख रूप में विद्यमान रहती है। इस बात में उनका श्यामसुन्दर दास जी से मतभेद है, जो घटनाओं का प्रभाव, चरित्र के प्रभाव से अधिक स्थायी नहीं मानते। वास्तव में उपन्यासों में घटनाओं की प्रधानता तो होती है किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि मन को रमाने की शक्ति केवल घटनाओं में ही है। पात्रों के भावों की अभिव्यजना, उनके विचारों की अभिव्यक्ति तथा वस्तु-चित्रण में भी मन को रमाने की शक्ति रहती है। श्यामसुन्दर दास जी पात्रों के भावों को भी घटनाओं के समान ही महत्त्व देते हैं। उनके विचार से घटना का प्रभाव इतना स्थिर नहीं रहता, जितना किसी पात्र के गम्भीर मर्मस्पर्शी भावों का, जो उसके चरित्र के चित्र को मानस-पटल पर स्थायी रूप में अंकित करने में सहायक होते हैं।

उन्होंने उपन्यासों के अन्य प्रकारों की अपेक्षा ऐतिहासिक उपन्यास का विवेचन अधिक किया है। उनका विचार है कि ऐतिहासिक उपन्यासों के लिखने में उपन्यासकार

१. 'उपन्यास' शीर्षक निबन्ध भाग १५ ना० प्र०प०, सख्या २ ।

२ 'चिन्तामणि', भाग २ (स० २००२), पृ० २५७ ।

को इतिहास की उस घटना पर विशेष दृष्टि रखनी चाहिए, जिसका इतिहासकार ने वर्णन नहीं किया है। इतिहास में वर्णित, देश, काल, आचार, व्यवहार आदि की सीमा में उसे उस व्यापार को विस्तार के साथ, चित्र के रूप में रखना चाहिए, जो केवल उसमें दो एक शब्दों में ही निर्दिष्ट हो। वे मानते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यासों में इतिहासकार जो कुछ परिवर्तन करता है, वह इतिहास के तथ्य के आधार पर कर सकता है, कोरी कल्पना या अनुमान पर नहीं।

शुक्ल जी उपन्यास का लक्ष्य मानव जीवन के अनेक रूपों का परिचय कराना मानते हैं। उनका विचार है कि ये उन सूक्ष्म से सूक्ष्म घटनाओं को प्रत्यक्ष करने का प्रयत्न करते हैं, जिनसे मनुष्य के जीवन का निर्माण होता है।^१ इस प्रकार वे उपन्यास को भावनाओं की अपेक्षा घटनाओं में सम्बद्ध करते हैं।^२

श्यामसुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी ने उपन्यास की परिभाषा, स्वरूप, उत्पत्ति, परम्परा, प्रकार तथा उसके विभिन्न तत्त्वों पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे पाश्चात्य आलोचकों की भाँति उपन्यास को मनुष्य के वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा कहते हैं^३ तथा उपन्यास के अन्तर्गत उस सम्पूर्ण कथा-साहित्य को ग्रहण करते हैं, जो गद्य की प्रणाली में लिखा जाता है।^४ वे हिन्दी के उपन्यासों को या तो आधुनिक समय की उत्पत्ति मानते हैं या उनकी परम्परा का सम्बन्ध प्रेमाख्यानक काव्यों से जोड़ते हैं। उन्होंने इसे सामान्य रूप में श्रव्य काव्य के अन्तर्गत रखा है तथा जीवनी और कविता के मध्य की वस्तु माना है। वे इसकी काल्पनिक कथा को असत्य कथा नहीं समझते तथा इसमें कुछ व्यक्तियों के साथ कुछ घटनाओं को किसी एक क्रम-विशेष से इस प्रकार घटित होता हुआ मानते हैं कि समस्त व्यापार में नित्य-प्रति के से जीवन की सी वास्तविकता दिखाई पड़ती है। इसकी वास्तविकता के सम्बन्ध में उनका कथन है कि "कवि, लेखक या चित्रकार आदि को सत्यता, वास्तविकता और कल्पना का मेल मिलाना पड़ता है। उसका अंकित चित्र वास्तविक भी होता है तथा काल्पनिक भी। वह वास्तविक तो इसलिए होता है कि सचमुच होने वाली घटनाओं से बहुत कुछ मिलता-जुलता होता है और कल्पित इसलिए होता है कि वास्तव में उसका कोई अस्तित्व नहीं होता। तात्पर्य यह है कि वास्तविकता और कल्पना दोनों की समान रूप से आवश्यकता होती है। न तो

१ देखिए 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल', ले० शिव प्रसाद, पृ० ११२।

२ "उपन्यास में मन बहुत कुछ घटना-चक्र में लगा रहता है। पाठक का सम-स्पर्श बहुत कुछ घटनाएँ करती हैं, पात्रों द्वारा भावों की लम्बी चौड़ी व्यञ्जना की अपेक्षा उतनी नहीं रहती।" 'चिन्तामणि' भाग २ (स० २००२), पृ० १७७।

३ देखिए 'साहित्यालोचन' (स० १९९९), पृ० १७६।

४ देखिए वही, पृ० १७६।

कोरी कल्पना से ही काम चल सकता है और न निरी वास्तविकता से ही। वास्तविकता में कल्पना का और कल्पना में वास्तविकता का सम्मिश्रण ही आनन्ददायक और शिक्षाप्रद हो सकता है।^१ सत्यता तथा वास्तविकता के अनन्तर वे उसमें नीति का विशेष स्थान मानते हैं। उनका विचार है कि “यदि उपन्यास का सम्बन्ध जीवन से है तो नीति से भी उसका सम्बन्ध होना चाहिए और नीति के साथ उसका जितना ही अधिक सम्बन्ध होगा, वह उतना ही महत्त्वपूर्ण तथा आदरणीय होगा।”^२ पर वे उपन्यासों के द्वारा प्रत्यक्ष की अपेक्षा परोक्ष रूप में ही नैतिक शिक्षा देने के पक्ष में हैं।

उन्होंने हडसन की भांति उपन्यास के ६ तत्त्वों—वस्तु, पात्र, कथोपकथन, गैली तथा उद्देश्य का विवेचन किया है।^३ वे उपन्यासों में जीवन की साधारण और तुच्छ बातों की अपेक्षा मूल भावों का चित्रण आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि “किसी अच्छे उपन्यास की महत्ता इसी में होती है कि वह उन बातों पर अधिक जोर दे जो जीवन को उत्साहपूर्ण, उद्योगी, दृढ़ और शिक्षामय बनाती हैं।”^४ वे मानते हैं कि जब तक उपन्यासकार की कल्पना-शक्ति अनुभव का सहारा लेकर अपने कार्य में प्रवृत्त न होगी, तब तक वह उपन्यास की कथा-वस्तु के सजोने में सफल नहीं होगा। वे समझते हैं कि उपन्यास की कथा-वस्तु चित्ताकर्षक, पाठकों के मर्म का स्पर्श करने वाली, चित्त को वहलाने वाली तथा शक्ति देने वाली हो। उसमें मानव जीवन के वास्तविक रहस्य छिपे हों, उसकी कथा के सब अंगों में परस्पर साम्य तथा समीचीनता हो, वर्णित घटनाएँ अपने मूल आधार से स्वतः निकलती हो, साधारण बातें भी असाधारणत्व प्राप्त करके प्रकट हो, असाधारण वस्तुएँ भी साधारण तथा स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत हो, कथा का अन्त वर्णित घटनाओं के अनुकूल हो और उसका समाहार पूर्वापर विचार से ठीक-ठीक हुआ हो। उनका विचार है कि कथा कहने का कौशल इस बात में है कि उसमें कोई कष्ट-कल्पना या अस्वाभाविकता न हो तथा उसके कहने में सुगमता, स्वाभाविकता और मनो मुग्धकारिता स्पष्ट दिखाई देती हो। वे उपन्यासों में इतनी सम्बद्धता होनी भी उचित नहीं समझते कि उसके अलग-अलग परिच्छेद अलग कथाएँ ही जान पड़े।^५ वे उसकी अवान्तर कथाओं का दूध-चीनी का सा मिश्रण आवश्यक समझते हैं। उन्होंने उपन्यासों की कथा कहने के तीन ढंगों का निर्देश किया है (१) ऐतिहासिक या अन्य-पुरुष वाचक, (२) आत्मचरित्रिक या उत्तम-पुरुषवाचक, और (३) पत्रात्मक। इनमें से वे पहले ढंग को सर्वश्रेष्ठ मानते हैं।

१ देखिए ‘साहित्यालोचन’, पृ० २१५ ।

२ वही, पृ० २१५ ।

३ देखिए ‘एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ लिटरेचर’ (प्र० १९१३) मु० १९५४, पृ० १३१ ।

४ वही, पृ० १७९ ।

५ देखिए वही, पृ० १९४ ।

वे उपन्यासों के पात्र-चित्रण में मजीब वर्णन की विशेष आवश्यकता समझते हैं। उनका विचार है कि "जैसे किसी दृश्य-काव्य में किसी पात्र और उसके अभिनय को देखकर हम उसके चरित्र से परिचित होते हैं, वैसे ही उपन्यास में उसके आकार-प्रकार और रूप-रंग का जीता जागता वर्णन पढ़कर हम उससे अपना मानसिक सम्बन्ध स्थापित कर लेते हैं।"^१ वे मानते हैं कि उपन्यास के पात्रों की आरीरिक बनावट या प्रकृति आदि में जो कुछ विशेषता हो तथा किसी मकट के समय उनकी भाव भगी और आचार-व्यवहार में जो कुछ महत्ता या विशिष्टता हो वह पाठकों के मानसिक नेत्रों के सामने वर्णन द्वारा साक्षात् मजीब रूप धारण करके उपस्थित होनी चाहिए।^२ वे मानते हैं कि उपन्यासकार को पात्रों के सम्बन्ध में सब बातें एक साथ न कह कर उन्हें अपनी स्थिति तथा अनुभव के अनुसार, अपने चरित्र को क्रमशः प्रकट करने के लिए छोड़ देना चाहिए। उपन्यास के पात्रों को सजीव स्त्री-पुरुषों की भाँति अपनी भूमिका सम्पादित करनी चाहिए और अपनी मानवी स्थिति का भाव पाठकों के मन पर अंकित कर देना चाहिए।^३ वे समझते हैं कि कल्पित पात्र भी उपन्यासकार की विभावना की तीव्रता या उत्कर्ष और कल्पना की यथार्थकारिता की शक्ति से वास्तविकता प्राप्त कर लेते हैं। वे चरित्र-चित्रण के लिए, उपन्यासकार में, समाज के अनुभव तथा मानव-प्रकृति के विश्लेषण की विशिष्ट आवश्यकता मानते हैं। उन्होंने भी पाश्चात्य मतानुसार चरित्र-चित्रण की विश्लेषणात्मक तथा अभिनयात्मक नामक दो प्रमुख प्रणालियाँ मानी हैं। वे वस्तु तथा पात्र-चित्रण में चरित्र-चित्रण का महत्त्व अधिक मानते हैं, क्योंकि उनके विचार से मनुष्य के हृदय पर घटनाओं का प्रभाव पात्रों की अपेक्षा अधिक तथा स्थायी नहीं हो सकता।^४ वे उपन्यासकार के लिए पात्रों के चरित्रों में अकस्मात् परिवर्तन होने के कारणों की सूचना देना भी आवश्यक समझते हैं।

कथोपकथन के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसका प्रमुख उद्देश्य वस्तु का विकास तथा पात्रों का चरित्र-चित्रण करना है। वे मानते हैं कि कथोपकथन, पात्रों की स्थिति तथा अवसर के अनुकूल, सुबोध, मरम, स्पष्ट तथा मनोहर होना चाहिए अन्यथा वह बनावटी, नीरस, भद्दा तथा अनुपयुक्त प्रतीत होगा। वे कथोपकथन में स्वाभाविकता, उपयुक्तता तथा अभिनयात्मकता का समन्वय होना आवश्यक समझते हैं।

उपन्यासों के देश काल से उनका तात्पर्य उनमें वर्णित आचार-विचार, रीति-रिवाज, रहन-सहन और परिस्थिति से है। देश-काल को वे, ऐतिहासिक तथा सामाजिक, दो भागों में विभक्त करते हैं। उनका विचार है कि जिन सामाजिक उपन्यासों में समाज के विशिष्ट-वर्ग, देश के किसी विशिष्ट-अंश में सम्बन्ध रखने वाला वर्णन होता है, वह

१. देखिए 'साहित्यालोचन' (म० १९९९), पृ० १९६ ।

२. देखिए वही, पृ० १९६-१९७ ।

३. देखिए वही, पृ० १९५ ।

४. देखिए वही, पृ० १९९ ।

त्रिनेप मनोरञ्जक होता है। वे मानते हैं कि यदि कोई उपन्यास ऐतिहासिक काल की घटनाओं के आधार पर लिखा जाए तो उस काल के विचारों, भावों, व्यवहारों तथा दृष्टिगतियों आदि का उसमें ठीक-ठीक और पूरा-पूरा वर्णन होना चाहिए।^१ वे ऐसे उपन्यासों में उनके पात्रों की अवस्था और प्राकृतिक घटनाओं में सामाजिक स्थापित होना आवश्यक समझते हैं।

ध्याममुन्दर दाम जी उपन्यास की चार कोटिया मानते हैं—(१) घटना-प्रधान, (२) सामाजिक या व्यवहार सम्बन्धी (३) अन्तरंग जीवन सम्बन्धी तथा (४) देग-काल-मापेक्ष और निरपेक्ष। उनके विचार से घटना-प्रधान उपन्यास केवल आश्चर्यजनक घटनाओं को काँतूहलवर्धक रीति से मज्जित करने के लिए लिखे जाते हैं और प्रेम, अपराध अथवा गुप्त-नीति का रूप दिखाकर रस उत्पन्न करते हैं। असाधारणता तथा विग्लना की अनोखी दुनिया का चित्रण करते हैं तथा मुखान्त होते हैं। सामाजिक तथा व्यवहार सम्बन्धी उपन्यास अधिक समय तथा विवेक आशय से लिखे जाते हैं तथा विग्लना की अपेक्षा सामूहिक जीवन से सम्बन्ध रखते हैं।^२ अन्तरंग जीवन के उपन्यास, काल या समय की गति को ही प्रधानता देने वाले तथा पात्रों के सुख-दुःख से रजित, एक स्मृति-पटल मात्र बना देने वाले होते हैं।^३ इनमें पात्रों और घटनाओं की सख्या थोड़ी और घटना-स्थल मकीर्ण होता है तथा दुःखमय और सुखमय नाटकों का सम्मिलित रूप प्राप्त होता है। इनमें भावना की भी तीव्रता होती है। इसी प्रकार देग-काल-निरपेक्ष तथा मापेक्ष उपन्यासों में या तो देग-काल दोनों का समान रूप में ध्यान रखा जाता है या दोनों ही समान रूप में विस्मृत हो जाते हैं। वस्तु-विन्यास के विचार से उन्होंने उपन्यासों के दो भेद किए हैं, एक वे, जिनमें भिन्न घटनाओं का असम्बद्ध वर्णन होता है तथा दूसरे वे जिनमें इनका सम्बद्ध वर्णन रहता है।

प्रेमचन्द—

प्रेमचन्द उपन्यास को मानव चरित्र का चित्र समझते हैं।^४ वे उनका मुख्य कर्तव्य मनुष्यों की चरित्र सम्बन्धी समानता और विभिन्नता, अमिश्रित्व में मिश्रित्व और मिश्रित्व में अमिश्रित्व दिखाना मानते हैं। इस प्रकार वे उपन्यास का मूलधार चरित्र-चित्रण समझते हैं, जो तभी सफल हो सकता है, जब उपन्यासकार का मानव-चरित्र का अध्ययन, सूक्ष्म तथा विस्तृत होगा।

१. देखिए नाहित्यालोचन, पृ० २०८।

२. देखिए वही, पृ० १७९।

३. देखिए वही, पृ० १८९।

४. देखिए 'साहित्य का उद्देश्य' (मन् १९५४), पृ० ५४।

उन्होंने उपन्यासों का सम्बन्ध मनुष्यों के चरित्रों के कर्म तथा विचार, देवत्व तथा पशुत्व तथा उत्कर्ष और अपकर्ष से माना है। वे उपन्यास का विषय मनोभावों के विभिन्न रूपों का भिन्न-भिन्न दशाओं में विकास दिखाना मानते हैं तथा उपन्यास के विषय का विस्तार मानव-चरित्र के समान विस्तृत समझते हैं।^१ उनका कथन है कि "समाज, नीति, विज्ञान, पुरातत्त्व आदि सभी विषयों के लिए उपन्यास में स्थान है। यहाँ लेखक को अपनी कला का जौहर दिखाने का जितना अवसर मिल सकता है, उतना साहित्य के किसी और अंग में नहीं मिल सकता।"^२ वे उपन्यासकार का प्रधान गुण उसकी सृजन अथवा कल्पना शक्ति मानते हैं, जिसके बिना न तो चरित्रों में जीवन का संचार होता है और न उनकी जीती-जागती तस्वीरें खिंच सकती हैं।

उन्होंने उपन्यास की सफलता में विषय के महत्त्व तथा उसकी गहराई का विशेष मूल्य माना है। वे उपन्यास का आदर्श विषय, जीवन-संग्राम में किसी मनुष्य की आन्तरिक दशा, सत् और असत् के संघर्ष और अन्त में सत्य की विजय का मार्मिक ढंग से वर्णन करना मानते हैं तथा केवल मानवीय दुर्बलताएँ, कमजोरियाँ तथा अपकीर्तियाँ दिखाना ही उनका काम नहीं समझते। वे उपन्यासकार का सम्बन्ध सत्य तथा सुन्दर से मानते हैं तथा नवीन की अपेक्षा पुराने कथानकों में अधिक रस होने के कारण उनका अधिकाधिक प्रयोग उचित समझते हैं। वे उपन्यासों की सामग्री पुस्तकों की अपेक्षा जीवन से लेना अधिक उपयुक्त मानते हैं। उनका विचार है कि यदि उपन्यासकार कल्पनाकुशल है, तो वह सूक्ष्मतम भावों से भी जीवन को व्यक्त कर सकता है। वे कथाओं के गहरे भावों में स्पर्श करने का मसाला होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि "मनुष्य की सहानुभूति साधारण स्थिति में तब तक जागरित नहीं होती, जब तक कि उसके लिए उस पर विशेष रूप से आघात न किया जाय। हमारे हृदय के भाव साधारण दशाओं में आन्दोलित नहीं होते।"^३ वे उपन्यास में वे ही घटनाएँ तथा विचार लाना उपयुक्त समझते हैं, जिनसे कथा का माधुर्य बढ़ जाए, जो प्लॉट के विकास में सहायक हों तथा जो चरित्रों के गुप्त मनोभावों का प्रदर्शन करते हों।^४

चूँकि उनके विचार से आधुनिक उपन्यासों का लक्ष्य, मनोभावों तथा चरित्रों के रहस्यों को खोलना है, इसलिए वे उनमें उपकथाओं की अधिकता की अपेक्षा चरित्रों का ही सर्वांग रूप में दिखाना आवश्यक समझते हैं। वे मानते हैं कि सफल उपन्यासकार अपने पाठकों के हृदय में उन्हीं भावों को जाग्रत करता है, जो उसके पात्रों में होते हैं। इससे पाठकों तथा पात्रों के बीच में आत्मीयता का भाव उत्पन्न हो जाता है। पर इसके लिए वे ऐसी घटनाओं की कल्पना वाञ्छनीय मानते हैं, जो हमारे

१ देखिए 'साहित्य का उद्देश्य', पृ० ६७ ।

२ देखिए वही, पृ० ७० ।

३ देखिए वही, पृ० ७० ।

४ देखिए वही, पृ० ६९ ।

भावों की गहराई तक पहुँच जाए। उनका विचार है कि उपन्यासों के चरित्रों का चित्रण जितना स्पष्ट, गहरा और विकासपूर्ण होगा, उतना ही पढ़ने वालों पर उनका अनर पड़ेगा।^१ वे विकासशील चरित्रों को ही उपन्यास का प्राण मानते हैं तथा उपन्यास के पात्रों का विकास परिस्थिति के अनुसार करना और उनके चरित्रगत अन्तर को स्पष्ट करना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि उपन्यास के चरित्रों का आधार, कल्पना की अपेक्षा सत्य होना आवश्यक है तथा वही पात्र श्रेष्ठ है, जो कल्पना की अपेक्षा अनुभूति पर खड़े होते हैं।

उन्होंने उपन्यासों में कथोपकथन का स्वाभाविक परिस्थितियों के अनुकूल, सरल और सूक्ष्म होना आवश्यक समझा है।^२ उनका विचार है कि पात्रों के प्रत्येक वाक्य को उनके मनोभावों और चरित्रों पर कुछ न कुछ प्रकाश डालना चाहिए। वे मानते हैं कि उपन्यास में जितने अधिक वार्तालाप का समावेश होगा और लेखक की कलम से जितना कम लिखा जाएगा उतना ही उपन्यास सुन्दर होगा। वे उपन्यासों की रचना का सरल होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि “इसमें मन्देह नहीं कि उपन्यास की रचना-शैली सजीव और प्रभावोत्पादक होनी चाहिए। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं है कि हम शब्दों का गोरखधन्वा रच कर पाठक को इस भ्रम में डाल दें कि इसमें जरूर कोई न कोई गूढ़ आशय है।”^३

वे उपन्यासों में यथार्थवाद तथा आदर्शवाद, दोनों ही का प्रयोग आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि इनमें से केवल एक का ही प्रयोग एकांगी तथा दोषपूर्ण होता है। उनका कथन है कि “वही उपन्यास उच्च कोटि के समझे जाते हैं, जहाँ यथार्थ और आदर्श का समावेश हो गया हो। उसे आप ‘आदर्शोन्मुख यथार्थवाद’ कह सकते हैं। आदर्श को मजीब बनाने ही के लिए यथार्थ का उपयोग होना चाहिए और अच्छे उपन्यास की यही विशेषता है। उपन्यासकार की सब से बड़ी विमूर्ति ऐसे चरित्रों की मृष्टि है, जो अपने मद्‌व्यवहार और सद्‌विचार से पाठक को मोहित कर लें। जिस उपन्यास के चरित्रों में यह गुण नहीं है, वह दो कौड़ी का है।”^४

यथार्थवाद के दोषों के बारे में उनका विचार है कि “यथार्थवाद अनुभव की वेदियों में जकड़ा होता है और चूँकि समार में घुरे चरित्रों की ही प्रधानता है—यहाँ तक कि उज्ज्वल से उज्ज्वल चरित्र में भी कुछ न कुछ दाग धब्बे रहते हैं—इसलिए यथार्थवाद हमारी दुर्बलताओं, हमारी विपमताओं और हमारी क्रूरताओं का नम्र-चित्र होता है और इस तरह यथार्थवाद हमको निराशावादी बना देता है, मानव चरित्र पर

१ देखिए ‘साहित्य का उद्देश्य’ (मन् १९५४), पृ० ७४ ।

२ देखिए वही, पृ० ७३ ।

३ वही, पृ० ६८ ।

४ वही, पृ० ५७ ।

से हमारा विश्वास उठ जाता है, हमको अपने चारों तरफ बुराई ही बुराई नजर आने लगती है।”^१ किन्तु यथार्थवाद का वे यह महत्त्व भी मानते हैं कि वह समाज की कुप्रथाओं की ओर ध्यान दिलाने के लिए अत्यन्त उपयुक्त है, क्योंकि यह सम्भव है कि उसके बिना बुराई दिखाने में अत्युक्ति से काम लिया जाय। किन्तु वे यह भी मानते हैं कि यह जब दुर्बलताओं का चित्रण शिष्टता की सीमा का अतिक्रमण करके करता है, तब आपत्तिजनक हो जाता है।

वे हर एक उपन्यास में यथार्थ का चित्रण अरुचिकर समझते हैं। उनका विचार है कि यथार्थ से ऊपर उठकर आदर्श के लोक में ही सुख शान्ति मिलती है। वे कहते हैं कि “यथार्थवाद यदि हमारी आंखें खोल देता है तो आदर्शवाद हमें उठाकर किसी मनोरम स्थान में पहुंचा देता है।”^२ आदर्शवाद के बारे में उनका विचार है कि मानव स्वभाव की यह विशेषता है कि “वह जिस छल, झुठता और कपट से घिरा हुआ है, उसी की पुनरावृत्ति उसके चित्त को प्रसन्न नहीं कर सकती। वह थोड़ी देर के लिए ऐसे संसार में उड़ कर पहुंच जाना चाहता है, जहां उसके चित्त को ऐसे कुत्सित भावों से नजात मिले, वह भूल जाय कि मैं चिन्ताओं के बन्धन में पड़ा हूँ, जहां उसे सज्जन, सहृदय, उदार प्राणियों के दर्शन हों, जहां छल, कपट, विरोध और वैमनस्य का ऐसा प्राधान्य न हो।”^३ ऐसे संसार का निर्माण आदर्शवाद करता है। आदर्शवाद के गुणों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “वह हमें ऐसे चरित्रों से परिचित कराता है, जिनके हृदय पवित्र होते हैं, जो स्वार्थ और वासना से रहित होते हैं, जो साधु प्रकृति के होते हैं। यद्यपि ऐसे चरित्र व्यवहारकुशल नहीं होते, उनकी सरलता उन्हें सांसारिक विषयों में धोका देती है, लेकिन काइयापन से ऊबे हुए प्राणियों को ऐसे सरल, ऐसे व्यावहारिक ज्ञान-विहीन चरित्रों के दर्शन से एक विशेष आनन्द होता है।”^४ वे आदर्शवाद के नाम पर ऐसे चरित्रों का चित्रण उपयुक्त नहीं समझते, जो केवल सिद्धान्तों की मूर्तिमात्र हों तथा जिनमें जीवन न हो।

वे उपन्यासों में यथार्थवाद तथा आदर्शवाद के सम्यक् समावेश के साथ-साथ ‘कला के लिए कला’ के सिद्धान्त का भी उपयोगितावाद के सिद्धान्त से समन्वय स्थापित करना उचित समझते हैं। चूंकि वे साहित्य की विशेष उपयोगिता स्वीकार करते हैं, इसलिए उपन्यासों का भी एक ऊंचा उद्देश्य मानते हैं। वे लिखते हैं कि “साहित्यकार का काम केवल पाठकों का मन बहलाना नहीं है। यह तो भाटों, मदारियों, विदूषकों और मसखरों का काम है। साहित्यकार का पद इससे कहीं ऊंचा है। वह हमारा

१. ‘साहित्य का उद्देश्य’ (सन् १९५४), पृ० ५६ ।

२. वही, पृ० ५७ ।

३. वही, पृ० ५६ ।

४. वही, पृ० ५७ ।

पथ-प्रदर्शक होता है, वह हमारे मनुष्यत्व को जगाता है, हममें सद्भावो का संचार करता है, हमारी दृष्टि को फैलाता है। कम से कम उसका यही उद्देश्य होना चाहिए।”^१ इसी प्रकार साहित्य की उपयोगिता को मानते हुए वे ‘कला के लिए कला’ का भी महत्त्व स्वीकार करते हुए लिखते हैं कि “वह साहित्य चिरायु हो सकता है, जो मनुष्य की मौलिक वृत्तियों पर अवलम्बित हो, ईर्ष्या और प्रेम, क्रोध और लोभ, भक्ति और विराग, दुःख और लज्जा, यह सभी हमारी मौलिक प्रवृत्तियाँ हैं, उन्हीं की छटा दिखाना साहित्य का परम उद्देश्य है।”^२ उपयोगितावाद तथा कलावाद के पारस्परिक समन्वय के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “हमारा ख्याल है कि क्यों न कुशल साहित्यकार कोई विचार-प्रधान रचना भी इतनी सुन्दरता से करे, जिसमें मनुष्य की मौलिक प्रवृत्तियों का सम्बन्ध निभता रहे। हा, उपन्यासकार को इसका प्रयत्न अवश्य करना चाहिए कि उसके विचार परोक्ष रूप से व्यक्त हो, उपन्यास की स्वामाविकता में उस विचार के समावेश से कोई विघ्न न पड़ने पाए, अन्यथा उपन्यास नीरस हो जाएगा।”^३

पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी—

बख्शी जी काव्य के अन्तर्गत, नाटक तथा उपन्यास का समाहार करते हैं तथा यह मानते हैं कि उपन्यासो में घटनाएँ कल्पित होने पर भी वे सत्य तथा प्रकृति के नियमों का अतिक्रमण नहीं करती। उनका विचार है कि उपन्यास के विषय के महत्त्वपूर्ण होने से ही कोई उपन्यास महत्त्वपूर्ण नहीं होता। वे भावुकता को उसका कोई विशेष अनिवार्य अंग नहीं मानते तथा उपन्यासो में सजीवता अर्थात् कल्पना द्वारा प्रत्यक्षीकरण तथा मानव-चरित्र के विकास का प्रदर्शन, मुख्य समझते हैं। उनका विचार है कि उपन्यासकार को किसी कल्पित समाज के अनुसार मनुष्यों की सृष्टि नहीं करनी चाहिए।

वे उपन्यासो का उद्देश्य केवल मनोरंजन ही नहीं वरन् ज्ञान का प्रचार करना भी मानते हैं तथा उसी उपन्यास को श्रेष्ठ समझते हैं, जिससे मनुष्यत्व का अधिक से अधिक ज्ञान प्राप्त होता हो।^४ उनका विचार है कि उपन्यास से मनुष्य का मनोरंजन ही इसलिए होता है कि उससे वह अपना मनुष्यत्व पहचान लेता है। वे मानते हैं कि उपन्यासो के द्वारा मनुष्यों के विभिन्न प्रकार के स्वभावो का भी ज्ञान हो जाता है।

नन्ददुलारे वाजपेयी—

वाजपेयी जी का उपन्यास सम्बन्धी सैद्धान्तिक विवेचन अधिकांश रूप में उनकी व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत ही मिलता है। उन्होंने उपन्यास की रचना, स्वरूप,

१ ‘साहित्य का उद्देश्य’ (सन् १९५४), पृ० ५८ ।

२ वही, पृ० ५८ ।

३ वही, पृ० ५९ ।

४ देखिए ‘साहित्य परिचय’ (सन् १९५०), पृ० १०१ ।

आदर्श, कला, चरित्र-चित्रण नया कथानक के निर्माण पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे उपन्यास में कलाकार के व्यक्तित्व, चैतन्य-आत्मा तथा चेतना को अन्तर्हित देखना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि “प्रत्येक कला वस्तु को बाहर से चाहे जितना रसमय बनाने का परिश्रम किया जाय, जब तक उसके अन्तर में कृतिकार की चैतन्य-आत्मा नहीं फल सकती, जब तक विवेकप्रभूत एक दर्शन, एक प्रवाह की भांति उन कला के शरीर को मूर्जीवता नहीं प्रदान करता, तब तक हम उसे नम्यरूप में कलाकृति नहीं कह सकते हैं। यह तो एक कला कृति की बात हुई। हम तो रचयिता की सम्पूर्ण कृतियों में एक अन्तर्निहित चेतना-धारा देखना चाहते हैं।” वे उपन्यासों में घटना-वाहुल्य और वर्णनों के अनावश्यक विस्तार को केवल कला की स्थूलता मात्र मानते हैं तथा उनमें स्पष्टता, सरलता, मूर्तता तथा प्रत्यक्षीकरण को विशेष महत्त्व देते हैं। उनका विचार है कि “कला कृति का प्रत्येक अंग—उपन्यास का प्रत्येक परिच्छेद—उनके रचयिता के सामने आरसी सा दिगाई देना चाहिए। चिकने, रुखड़े, धुंधले, नाफ, सुन्दर, भांति-भांति के रूप, जैसे भी व्यक्त किए जाए, लेखक को प्रत्यक्ष होने ही चाहिए।”

वे उपन्यास में चरित्रों के निर्माण, सूक्ष्म मनोगतियों की पहचान और कला के मीष्ठव आदि पर जोर देते हैं। उनका विचार है कि अच्छा उपन्यास फूल की भांति गिलना तथा आप ही मुरझा कर गिर जाता है। पुष्प के विकास के समान उसके सभी अंगों का विकास होना अनिवार्य है। वे उपन्यासों में कथानक तथा चरित्र-चित्रण के साथ-साथ उसके विचार मूल तथा कला के सौन्दर्य को भी आवश्यक समझते हैं।

उन्होंने चरित्र-चित्रण में पात्रों के स्पष्ट व्यक्तित्व के निखरने तथा उनके सुख-दुःख की समस्या के स्पष्टीकरण की समस्या पर जोर दिया है तथा चरित्र-चित्रण के लिए उपन्यासकार में अन्तर्दृष्टि की विशेष आवश्यकता समझी है। उनका विचार है कि उपन्यासकार को केवल अपने पात्रों अथवा व्यक्तियों के भावों का ही चित्रण नहीं करना है, बल्कि उनके सम्कार, परिस्थिति, रुचि, मानसिक संघटन आदि का भी ध्यान रखना आवश्यक है। उसे मनुष्य की विविधता तथा उसके असंख्य यथार्थ रूपों का भी चित्रण करना आवश्यक है। उनका कथन है कि “उपन्यासकार अथवा कहानी-लेखक यदि अपने पात्रों की रुचि का, विकास का, प्रत्येक गति का, अध्ययन नहीं करता रहेगा तो क्या वह अन्ध-माहित्य की सृष्टि करेगा? माहित्य का सच्चे अर्थ में रसमय होना साहित्यकार की इसी अन्तर्दृष्टि पर अवलम्बित है।”

उनका विचार है कि उपन्यास की कथा स्वतः समाप्त होनी चाहिए। वे उपन्यास के कथानक का आधार मर्घ्य नहीं मानते हैं। इस बात में उनका प्रेमचन्द जी से

१ ‘हिन्दी साहित्य : बीमवी गतावदी’ (प्रथम संस्करण), पृ० ९२ ।

२ वही, पृ० ९२ ।

३ वही, पृ० ९२

मतभेद है, जो सघर्ष का कथानक के निर्माण में विशेष महत्त्व मानते हैं। वे भारतीय आलोचकों की भाँति सघर्ष के स्थान पर समन्वय को ही उपन्यास का लक्ष्य समझते हैं। उनका विचार है कि मनुष्य का मनुष्य को विग्रह की अपेक्षा सन्धि की दृष्टि से देखना अधिक उचित है। वे सुन्दर की कल्पना के लिए असुन्दर का सहारा लेना आवश्यक नहीं समझते। उनका विचार है कि प्रकाश को अपने विस्तार के लिए अन्धकार की आवश्यकता नहीं है।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—

मिश्र जी ने कथा-काव्य को कविता से पृथक् करते हुए, एक ही वृत्ति को कुतूहल वृत्ति तथा दूसरी को रमण वृत्ति मानकर दोनों को साहित्य की पृथक्-पृथक् धाराएँ माना है। इस प्रकार वे भी शुक्ल जी की भाँति उपन्यास में घटना-चमत्कार की प्रमुखता तथा रमण-वृत्ति की गौणता मानते हैं। हमें यह बात पूर्ण रूप से मान्य नहीं है, क्योंकि यह आवश्यक नहीं है कि उपन्यास में रमण-वृत्ति की प्रधानता कही हो ही नहीं। कभी-कभी भावपूर्ण स्थलों पर जब मन रम जाता है, तो उसे बार-बार पढ़ने को उसी प्रकार मन करता है, जिस प्रकार काव्य को। उपन्यास में कुतूहल-वृत्ति के अतिरिक्त रमण-वृत्ति भी होती है और यह जितनी अधिक होगी उपन्यास उतना ही हृदयस्पर्शी होगा। इसलिए इनको साहित्य की पूर्णतया पृथक् धाराएँ नहीं माना जा सकता। श्यामसुन्दर दास जी भी उसी उपन्यास को श्रेष्ठ मानते हैं, जिसमें दोनों वृत्तियों का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध होता है। केवल कुतूहल-प्रधान उपन्यासों का युग अब नहीं रहा है। आधुनिक उपन्यासों में हृदय के मार्मिक स्थलों का स्पर्श करके भावों को उद्वेलित करने की शक्ति का होना अनिवार्य है। यदि कोई उपन्यासकार मनोवैज्ञानिक भावनाओं के अन्तःसघर्ष का यथार्थ चित्रण कुशलता से करता है, तो पाठक का मन ही उपन्यास में नहीं रमता, वह कविता के रस की भाँति उसके आनन्द में सब कुछ भूल भी जाता है।

वे उपन्यासों की उत्पत्ति संस्कृत की आख्यायिकाओं तथा कथाओं से मानते हैं। उनका विचार है कि इतिवृत्त वाली कथा 'आख्यायिका' तथा कल्पित कथा 'कथा' कहलाती है। वे इन कथा-काव्यों में वैचित्र्यपूर्ण घटनाओं की अपेक्षा काव्य-तत्त्व का विशेष विधान मानते हैं। उनके विचार से आधुनिक उपन्यासों तथा संस्कृत के कथा-काव्यों में यह अन्तर है कि संस्कृत के कथा-काव्यों का लक्ष्य रस और आधुनिक उपन्यासों का लक्ष्य शील-वैचित्र्य होता है। प्राचीन काव्यों में सारे पात्रों की विशेषताओं तथा शील पर दृष्टि नहीं रखी जाती थी, केवल काव्य के नायक और नायिका पर ही थोड़ी-बहुत दृष्टि रहती थी। इन नायक-नायिकाओं के भी ढले-ढलाएँ साचे ही काम में लाए जाते थे।

वे शुक्ल जी की भाँति हिन्दी के नवीन उपन्यासों की रचना अंग्रेजी तथा बंगला के उपन्यासों से मानते हैं। उन्होंने हिन्दी उपन्यासों की चार प्रवृत्तियों की ओर ध्यान दिलाया है। प्रथम तो उनकी कथा सर्व सामान्य तथा व्यापक कथा-भूमियों पर निर्मित

न रह कर उनके जीवन में ही सीमित रहती है, जिनमें उपन्यास पढ़ने की रुचि है। दूसरे, इनमें वर्णनों का मकोच होना जा रहा है तथा स्थानों और प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन और पात्रों के चित्र हटाए जा रहे हैं। वे उपन्यासों में वर्णन के विशेष पक्ष में हैं। उनका विचार है कि "पाठक अपनी ओर से चित्र की कल्पना कर लेगा, कोई समाधान नहीं। घटनाओं की पूर्णता इसी में है कि वे हमें किसी विशेष स्थल में घटित होती दिखाई दे। उनकी यदि सूक्ष्म नहीं तो स्थूल रूपरेखा होनी चाहिए। जैसे प्रबन्ध-काव्य वर्णन की अपेक्षा रखता है, वैसे ही उपन्यास भी।" तीसरे हिन्दी उपन्यासों के द्वारा साम्प्रदायिक प्रचार होता है, जिसके कारण निरीक्षण दोषपूर्ण होता जा रहा है तथा चौथे उन उपन्यासकारों में कुछ करके दिखाने का हीसला है, जो उन्हें पय-भ्रष्ट करता जा रहा है।

उपन्यास के तत्त्वों के सम्बन्ध में विचार करते हुए वे भारतीय साहित्य-शास्त्र के तीन तत्त्व—वस्तु, नेता तथा रस एवं पार्श्व साहित्यालोचन के ६ तत्त्व, वस्तु, चरित्र, सम्वाद, देश काल, शैली और उद्देश्य में से केवल वस्तु को ही उभयनिष्ठ मानते हैं। वे उपन्यास की कथा-वस्तु के सघटन के विचार से उसके दो भेद मानते हैं, पहला शिथिल या निरवयव (लूज) तथा दूसरा सावयव (ओरगेनिक)। इसी प्रकार विस्तार के विचार में उन्होंने कथाओं के दो भेद किए हैं—शुद्ध या एकार्थ (सिपिल) और सकुल (कम्पाउण्ड)।

इस प्रकार उन्होंने प्रकृति के विचार से पात्रों के भी दो प्रकार माने हैं, गूढ़ (कम्प्लेक्स) और अगूढ़ (सिपिल या फ्लेट)। वे जातिगत तारतम्य के विचार से मनुष्यतागत, वर्गगत और व्यक्तिगत विशेषता वाले तीन प्रकार के पात्र मानते हैं। वर्गगत चरित्र किसी वर्ग के प्रतिनिधि, व्यक्तिगत चरित्र स्वगत विशेषताओं से युक्त तथा आदर्श-चरित्र माधु या अमाधु होते हैं। वे रहन-सहन के अनुसार उत्तम, मध्यम तथा अधम तीन प्रकार के चरित्र और मानते हैं। इनमें से जो अनेक आपत्तियों के पटने पर भी स्थिर चित्त रहे, वे उत्तम और जो कम समय तक स्थिर रहे और फिर उद्विग्न हो जाय वे मध्यम और जो माधारण आपत्तियों से ही घबरा उठे वे अधम हैं।^१

उनका विचार है कि उपन्यासों के भेद, कथा-वस्तु, घटना, पात्र, चरित्र, कथन-शैली तथा उद्दिष्ट विषय के विचार से किए जा सकते हैं। इनमें से कथा-वस्तु के तीन भेद हैं—(१) ग्यात वृत्त, (२) कल्पित वृत्त, तथा (३) मिश्र। ग्यात वृत्त में ऐतिहासिक वृत्त ग्रहण किया जाता है। इनके भी वे दो भेद मानते हैं—एक तो वे, जिनमें पुरातत्त्व के अनुसंधान पर शुद्ध ऐतिहासिक कथा का मविवान किया जाता है और दूसरे वे जिनमें स्थूल रूप में ऐतिहासिक कथा ग्रहीत होती है।^१ उनके कल्पित वृत्त के अन्तर्गत

१. 'वाङ्मय विमर्श' (सं० २०००), पृ० ५२ ।

२ वही, पृ० ५१ ।

३ वही, पृ० ५४ ।

उपन्यासों के सभी भेद आ जाते हैं। घटनाओं के विचार से उन्होंने उनके दो भेद माने हैं, प्रथम वे, जिनमें घटनाओं की प्रधानता होती है तथा दूसरे वे, जिनमें इनकी गौणता होती है। इसी प्रकार घटना-प्रधान उपन्यासों के भी वे दो भेद मानते हैं, एक वे जिनमें अमम्बद्ध किन्तु चमत्कार-पूर्ण घटनाएँ होती हैं तथा दूसरे वे जिनमें सुसम्बद्ध तथा रोचक घटनाएँ होती हैं। उनका विचार है कि घटनाओं की गौणता वाले उपन्यासों में भाषा-व्यञ्जना या कवित्व का चमत्कार दिखाना ही ध्येय होता है, घटनाओं का उत्कर्ष दिखाना नहीं। इसी प्रकार वे मिश्र वृत्तों के अन्तर्गत नाम मात्र के लिए ही ख्यात वृत्त का ग्रहण मानते हैं।

वे उन कथा-काव्यों को शुद्ध साहित्यिक मानते हैं, जिनमें घटनाओं तथा पात्रों का तुल्य बल-विधान होता है। इसके अतिरिक्त उन्होंने कथन-शैली के विचार से चार प्रकार के उपन्यासों का निर्देश किया है, ऐतिहासिक या अन्य पुरुष वाचक, आत्म-चरित या उत्तम पुरुष वाचक, पत्रात्मक तथा डायरी-शैली वाले। इसके अतिरिक्त वे भाषण-चमत्कार के प्रदर्शन की शैली वाले उपन्यास भी मानते हैं जैसे 'ठैठ हिन्दी का ठाट' आदि। उद्देश्य के विचार से उन्होंने समस्यामूलक उपन्यासों की भी एक कोटि मानी है।

विनोदशंकर व्यास—

व्यास जी ने 'उपन्यास-कला' में उपन्यास की कला का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत किया है। उन्होंने उपन्यास के स्वरूप, कथानक, चरित्र-चित्रण, देश काल, वार्तालाप, प्रकार तथा उद्देश्य का विवेचन प्रस्तुत किया है। उनका विचार है कि भिन्न-भिन्न कथाओं के समाविष्ट होने पर भी प्रत्येक उपन्यास का एक विशेष स्वरूप होता है। वे मानते हैं कि उपन्यास का स्वरूप तभी स्पष्ट हो सकता है, जब उसमें घटनाएँ, चरित्र-चित्रण तथा सामाजिक परिस्थितियों का विस्तृत वर्णन हो। यदि लेखक समय का विचार नहीं करेगा, तो वह उपन्यास के भिन्न-भिन्न अवयवों को न तो एक ढाँचे में ढाल सकता है, न उसका स्वरूप खड़ा कर सकता है। उनका विचार है कि "उपन्यास एक चित्रित किया हुआ चित्र है तो कहानी पत्थर पर उमड़ी हुई वे रेखाएँ हैं, जो स्वयं एक चित्र हैं" वे सम्पूर्ण जीवन को उपन्यास का क्षेत्र मानते हैं। उनका विचार है कि उसमें कहानी से अधिक विषय तथा घटनाएँ आ सकती हैं तथा उसमें भिन्न-भिन्न प्रकार के प्रभाव उत्पन्न किए जा सकते हैं।

वे उपन्यास में कथानक को वह महत्त्व मानते हैं, जो शरीर में हड्डियों का है। उनका विचार है कि इसके कथानक की रचना एक निश्चित वैज्ञानिक क्रम से होनी चाहिए। कथानक को अपने सम्पूर्ण अवयवों के साथ क्रमशः विकसित होकर अन्त तक पहुँचना चाहिए। वे कथानक के चार भाग मानते हैं। आरम्भिक या प्रस्तावना के

१. देखिए 'उपन्यास-कला' (सन १९४१), पृ० ११८।

भाग में, पात्रों का परिचय तथा घटना-क्रम का पूर्व इतिहास अथवा परिस्थिति का चित्रण होता है और भविष्य की घटनाओं का पूर्वाभास दिया जाता है। इसके पश्चात् दूसरा भाग कथानक के वास्तविक स्वरूप को लिए हुए होता है। इसमें कथानक का क्रियात्मक अंश आरम्भ होता है, संघर्ष की तैयारी होने लगती है और मानसिक संघर्ष तथा परिस्थितियाँ द्रुत गति से दौड़ने लगती हैं। कथा का तीसरा भाग संघर्ष है तथा चौथा परिणाम है। परिणाम में कथानक के सभी रहस्य छिपे रहते हैं। यही उपन्यास का मूल जीवन-स्पन्दन है तथा इसमें स्वाभाविकता और सन्देहहीनता का होना अनिवार्य है। वे कथानक के परिणाम के साथ सभी रहस्यों का खुल जाना तथा सभी घटनाओं का विश्लेषण हो जाना आवश्यक समझते हैं।^१

वे उपन्यास की कला तथा निपुणता को उसके चरित्र-चित्रण पर निर्भर मानते हैं। उनका विचार है कि उपन्यास की वस्तु-स्थिति का पात्रों के चरित्र से निकट सम्बन्ध होता है। उन्होंने चरित्र-चित्रण के पाँच प्रकारों का उल्लेख किया है, वर्णनों द्वारा, संकेतों द्वारा (जिसमें चरित्र की कृतियों का लाक्षणिक उल्लेख, दृश्यो तथा घटनाओं के सहारे होता है) वार्त्तालाप द्वारा, घटनाओं द्वारा (जो पात्रों में परिवर्तन प्रस्तुत करती हैं) तथा पात्रों के एकाकी विचार द्वारा (जिसमें मनोवैज्ञानिक अनुभवों का आधार वाछनीय होता है)। इनके अतिरिक्त उपयुक्त भाषा, स्पष्ट भाव-व्यंजना और वस्तु तथा पात्रों के उचित सामंजस्य से भी चरित्र-चित्रण सफल होता है।

वे मानते हैं कि उपन्यास में स्थान तथा परिस्थितियाँ कार्य पर प्रभाव डालती हैं तथा कार्य का प्रभाव तभी गम्भीर और दृढ़ होता है, जब स्थान तथा कार्य में सामंजस्य हो। इसी प्रकार पात्रों के हृदय के संघर्ष को दिखाने के लिए समय का सीमित या विस्तृत करना भी वे आवश्यक मानते हैं। वे समय के नियंत्रण के लिए स्थान का नियंत्रण होना आवश्यक समझते हैं। उनके विचार से उपन्यासों में वास्तविक सप्ताहों तथा महीनों का कोई महत्त्व नहीं है, वरन् हृदय पर समय के अनुमान के प्रति जो भावनाएँ उठती हैं, उनका ही महत्त्व है।^२

वे अच्छे उपन्यास के लिए वार्त्तालाप में नीरसता तथा अनावश्यक विस्तार का अभाव होना आवश्यक मानते हैं। उनका विचार है कि वार्त्तालाप का उपन्यासों में इसलिए विशेष महत्त्व है कि यह घटनाओं को गतिशील बनाने में सहायक होता है, आकर्षण तथा मनोरंजन की वृद्धि करता है तथा चरित्र-चित्रण में स्वाभाविकता उत्पन्न करता है। उसके द्वारा कथा-भाग तथा घटनाओं का उल्लेख एवं समाज तथा संस्कृति का वर्णन भी होता है।

१ देखिए 'उपन्यास कला' (सन् १९४१), पृ० १६२ ।

२ देखिए वही, पृ० १७६ ।

वे उपन्यासों के सामाजिक, राजनीतिक, ऐतिहासिक आदि प्रकारों को उपन्यासों के प्रकार की अपेक्षा उनके उद्देश्य समझते हैं।^१ उन्होंने गुण की विशेषता के आधार पर उनके चरित्र-प्रधान, क्रियात्मक, ऐतिहासिक तथा सामयिक, नामक पांच प्रकार माने हैं। उनका विचार है कि चरित्र-प्रधान उपन्यासों में पात्र स्थिर होते हैं तथा इनमें केवल उपन्यासकार का ध्यान चरित्रगत विशेषताओं तथा दुर्बलताओं पर प्रकाश डालना होता है। ऐसे उपन्यासों में कथानक, गठित तथा सुदृढ़ नहीं रहता। क्रियात्मक उपन्यास में एक घटना को प्रधानता देकर अनेक घटनाओं को उसके चारों ओर केन्द्रित किया जाता है। वे घटनाएँ एक क्रम से घटित होती हैं तथा किसी भी परिणाम तक पहुँच सकती हैं। इसमें उपन्यास का उद्देश्य घटनाओं को उपस्थित करना होता है। नाटकीय उपन्यासों में कथानक तथा पात्र दोनों ही स्वतंत्र रूप में एक दूसरे से बंधे रहते हैं। पात्रों की विशेषताएँ क्रिया को निश्चित करती हैं तथा परिणाम में क्रियाएँ पात्रों को विकसित करती हुई परिवर्तित होती हैं। इनमें पात्रों का क्षेत्र सकुचित होने के कारण क्रियाएँ विषमतर होती जाती हैं। इनका अन्त दो प्रकार से होता है—मृत्यु अथवा सामंजस्य से। ऐतिहासिक उपन्यासों में ऐतिहासिक पात्रों के जीवन पर प्रकाश डालना ही लेखक का मुख्य उद्देश्य होता है। इसमें ऐतिहासिक घटना को विस्तृत करके उसके महत्त्वपूर्ण अंग पर प्रकाश डाला जाता है। सामयिक उपन्यासों में समय की गति तथा विचार का विशेष ध्यान रहता है। ये उपन्यास परिस्थितियों द्वारा नियंत्रित रहते हैं।

उनका विचार है कि उपन्यास का उद्देश्य प्रभावशाली होना चाहिए तथा पाठक का उस पर विश्वास जम जाना चाहिए। उपन्यासकार का उद्देश्य यह होना चाहिए कि वह भिन्न-भिन्न उपायों द्वारा यह व्यक्त कर दे कि कहने वाले का व्यक्तित्व कैसा है। वे उद्देश्य के अनुसार ही परिस्थिति तथा पात्रों का चित्रण होना अनिवार्य मानते हैं।

शिवनारायण श्रीवास्तव—

श्रीवास्तव जी ने 'हिन्दी उपन्यास' नामक पुस्तक में उपन्यास की कला का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत किया है। उन्होंने उपन्यासों की उत्पत्ति, प्रभाव, स्वरूप, कथा-वस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, उद्देश्य, प्रकार, विषय आदि विषयों का निरूपण किया है। वे कहानियों के विकसित रूप को उपन्यास मानते हैं तथा उसे परिवर्तित सामाजिक एवं कलात्मक परिस्थितियों की देन समझते हैं।^१ उनका विचार है कि उपन्यास मानव-जीवन से सम्बद्ध तथा अमिव्यजना का बिल्कुल निजी तथा सवेदनापूर्ण साधन है। वे मिश्र जी की भाँति उपन्यासों में कुतूहल वृत्ति को प्रधान तथा रमणवृत्ति

१ देखिए 'उपन्यास कला' (सन् १९४१), पृ० १३१ ।

२. देखिए 'हिन्दी उपन्यास' (स० २००२), प्र० सरस्वती मन्दिर, पृ० २ ।

को गीण मानते हैं। वे उपन्यासों को गद्यमय महाकाव्य (एपिक इन प्रोज) कहते हैं। उन्होंने नाटक को साहित्य का मव से बड़ा तथा उपन्यास को उसका सब से खुला रूप माना है। वे भी नवीन उपन्यासों को पाश्चात्य प्रभाव से अनुरजित मानते हैं।^१ वे मानते हैं कि हिन्दी के आरम्भिक कथावाङ्मय पर पुरातन पद्यात्मक कथा-वाङ्मय का विशेष प्रभाव पड़ा है।

वे उपन्यास की कथा-वस्तु में रोचकता, सलक्षणता, सुमंगतता, सचाई, अनुभव का आधार, घटनाओं की कुशल सघटना, स्वाभाविक प्रवाह, अकृत्रिमता तथा विश्वास-जनक उपायों के प्रयोग की आवश्यकता का अनुभव करते हैं। उन्होंने भी मिथ जी की भांति उपन्यासों की दो प्रकार की कथा-वस्तु मानी है—प्रथम असम्बद्ध या शिथिल तथा दूसरी सम्बद्ध तथा सुगठित। वे कथा-वस्तु की घटना का मूल पात्रों में समाहार होना आवश्यक मानते हैं तथा सजीवता, वास्तविकता, स्वच्छन्दता और निजी व्यक्तित्व का चित्रण आदि चरित्र-चित्रण की विशेषताएँ समझते हैं। इसी प्रकार वे श्रेष्ठ कथोप-कथन का मानदण्ड वास्तविक जीवन की बातचीत की अनुरूपता मानते हैं तथा उसमें स्वाभाविकता, प्रसंगानुकूलता, रमणीयता, सहजता, युक्तिसंगतता, सार्थकता, प्रभावान्विति (यूनिटी आन्ड इम्प्रेशन) पूर्णता, सम्बद्धता तथा पात्रों की वैयक्तिकता आदि गुण होना आवश्यक मानते हैं।

वे देश काल का उचित प्रयोग उपन्यास की रचना को अधिक सजीव, सलक्षण तथा सुसंगत बनाने के लिए उचित समझते हैं तथा इसमें आचार-विचार, राज नीति, रहन-सहन, प्राकृतिक पीठिका तथा परिस्थिति आदि को सम्मिलित करते हैं। उन्होंने इसके दो भेद किए हैं, सामाजिक तथा भौतिक या प्राकृतिक (मेटीरियल)। वे देश-काल के वर्णन को कथा तथा चरित्र-चित्रण से आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि बाह्य-दृश्य-विधान कई प्रकार से कहानी में विशालता, विस्तार, गाम्भीर्य, शक्ति तथा सौन्दर्य उपस्थित करता है। वे मानते हैं कि इसका समावेश, मुरुचि तथा मुबुद्धि से प्रेरित होना चाहिए।

उनका विचार है कि उपन्यास का पूर्व निश्चित उद्देश्य होना चाहिए। वे उसका उद्देश्य मतों के खडन-मडन या किसी सिद्धान्त के प्रतिपादन की अपेक्षा मानव जीवन का निरीक्षण करके केवल उसके छाया-चित्र उपस्थित करना मानते हैं।^२ वे उपन्यासों का सम्बन्ध नीति से मानते हैं तथा उपन्यासकार की सफलता तथा महत्ता उसकी नैतिक शक्ति और अन्तर्दृष्टि तथा सम्पूर्ण दार्शनिक व्याख्या के भावार्थ और प्रवृत्ति पर निर्भर समझते हैं।^३

उन्होंने भी उपन्यासों के प्रकारों का वर्गीकरण, तत्त्व, वर्ण्य वस्तु तथा रूप-भेद के आधार पर किया है। वे तत्त्वों के अनुसार, घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान तथा

१ देखिए 'हिन्दी उपन्यास' (स० २००२), प्र० मरस्वती मन्दिर, पृ० ५६।

२ देखिए वही, पृ० २५।

३ देखिए वही, पृ० ३०।

घटना-चरित्र-प्रधान, नाटकीय तथा वर्ण्य वस्तु के विचार से, धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक, प्रागैतिहासिक, आर्थिक और प्राकृतिक तथा रूप-भेद के आधार पर उसके चार भेद घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान, घटना-चरित्र सापेक्ष या नाटकीय और ऐतिहासिक मानते हैं। वे आदर्शवाद के रूप में इनके वर्गीकरण का कोई सगत आधार नहीं मानते तथा प्रेमचन्द की भाँति 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' के अनुयायी हैं।^१

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी—

द्विवेदी जी ने कहानी के प्राचीन इतिहास का ऐतिहासिक विवेचन प्रस्तुत किया है। उनका विचार है कि यद्यपि वैदिक साहित्य में गद्य-पद्य में लिखी हुई कहानियों की कमी नहीं है, तथापि अलंकृत गद्य-काव्य का प्रचार गप्त-सम्राटों के समय में हुआ था। यह गद्य-काव्य, कहानी या उपन्यास ही होता था^२ तथा इसके दो प्रकार होते थे, कथा तथा आख्यायिका। उनका विचार है कि कथा की कहानी कल्पित होती है तथा आख्यायिका ऐतिहासिक। इन दोनों की आत्मा रस ही होती थी तथा इनमें अलंकारों की योजना और पद-संघटना का भी महत्त्वपूर्ण स्थान होता था, किन्तु इनका प्रधान वक्तव्य कहानी ही होता था। इस प्रकार कथा आख्यायिकाओं को वे बृहत्कथा की सतान मानते हैं। इनके अतिरिक्त दूसरे प्रकार की आख्यायिकाएँ रोमांटिक होती थी, जिनमें अलंकरण की अपेक्षा कहानी पर अधिक ध्यान दिया जाता था।^३

उनका विचार है कि हिन्दी की प्रथम कहानियाँ इसी परम्परा की थी, किन्तु गद्य युग के उपन्यासों में वैयक्तिक स्वाधीनता का आदर्श उपस्थित है, जो यत्र-युग की विशेष देन है। वे उपन्यास का सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य यह मानते हैं कि वह समाज की स्थिति और गति को ठीक-ठीक चित्रित करता है। वे उपन्यास को स्थायी साहित्य समझते हैं, क्योंकि उसमें लेखक का अपना एक जबरदस्त मत होता है, जिसकी सच्चाई के विषय में उसे पूरा विश्वास होता है। उन्होंने उसे वैयक्तिक स्वाधीनता का सर्वोत्तम रूप माना है।^४ उनका विचार है कि इस युग के उपन्यास एक ही साथ शिष्टाचार का सम्प्रदाय, बहस का विषय, इतिहास का चित्र और पाकिट का थियेटर हो गया है। वे इसके साहित्य को मशीन की विजय-ध्वजा मानते हैं।

उपर्युक्त लेखकों के अतिरिक्त भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने उपन्यास को जीवन का पूर्ण चित्र कहा है। वे कथा-साहित्य को तमी साहित्य की कोटि में अपनाते हैं, जब वह जीवन की अभिव्यञ्जना में जागरूक हो तथा मानवता का चिर-जाग्रत रूप प्रदर्शित कर सके। वे उपन्यासों का विषय नारी तथा पुरुष की आदि समस्या मानते हैं

१ देखिए 'हिन्दी उपन्यास' (स० २००२), प्र० सरस्वती मन्दिर, पृ० ५१।

२ देखिए 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', सम्पादक वात्स्यायन, (सन् १९४०), पृ० ५१।

३ देखिए वही, पृ० ६३।

४ देखिए वही, पृ० ६७।

तथा समाज और व्यक्ति के समन्वय को भी उसका क्षेत्र कहते हैं। वे उपन्यास को एक ऐसा साथी मानते हैं, जो पाठक से मूक होकर भी कभी हस-हस कर बोलता है तथा कभी रुदन करता है और उसकी उपचेतना तक में रम गया है। इलाचन्द जोगी उन्हें श्रेष्ठ उपन्यास मानते हैं, जो ठोस जीवन के केन्द्र पर स्थित हो, जीवन के मर्म को छूते हो तथा कठोर वास्तविक जीवन-सघर्ष के माध्यम से ही रुग्ण जीवन का उपचार सुझाने में समर्थ हो, चाहे वे घटना-चक्र पूर्ण, ज्ञान्त, गम्भीर विवेचन से युक्त, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण पूर्ण तथा सरल हो या न हो।

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि आधुनिक आलोचको ने उपन्यास की परिभाषा, स्वरूप, उत्पत्ति, विषय, भेद, महत्त्व, उपादेयता, उद्देश्य, तत्त्व आदि का विवेचन किया है। इन आलोचको ने उपन्यास को साहित्य का एक विशिष्ट तथा महत्त्वपूर्ण अंग माना है, जो मानव प्रकृति पर विशेष रूप में प्रभाव डालने वाला है। कुछ आलोचको ने इसे गद्य-साहित्य का एक प्रमुख रूप माना है तथा कुछ ने इसे गद्य-काव्य के अन्तर्गत स्थान दिया है। भानु जी ने इसे गद्य-काव्य के अन्तर्गत मानते हैं न कथा, कथानिका, आख्यायिका, परिकथा, खण्डकथा के समान समझते हैं। ग्यामसुन्दर दाम जी उसे श्रव्य-काव्य के अन्तर्गत तथा जीवनी और कविता के बीच की वस्तु, प्रेमचन्द उसे मानव चरित्र का चित्र, व्यास जी चित्रित किया हुआ चित्र तथा डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, गिष्टाचार का सम्प्रदाय, बहस का विषय, इतिहास का चित्र, पाकेट का थियेटर और मगीन की विजय-ध्वजा तथा गिव नारायण श्रीवास्तव कहानियों का विकसित रूप और गद्यमय महाकाव्य (ऐपिक इन प्रोज) मानते हैं। द्विवेदी जी का विचार है कि यह स्थायी साहित्य है, क्योंकि इसमें लेखक का एक जवरदस्त अपना मत होता है। इन आलोचको ने उपन्यास के तत्त्व, कुतूहल-वृत्ति, वृत्त-वर्णन, घटना-चमत्कार, चरित्र पर प्रकाश डालना, पात्रों के रहस्यों को खोलना, कल्पना, सृजन-शक्ति, सामाजिक परिस्थिति आदि माने हैं। ये उपन्यास का आधार कल्पना, अनुमान, सत्य तथा अनुभूति मानते हैं तथा उसके मूल में वृत्त वर्णन तथा उत्सुकता-वृत्ति के तत्त्वों को स्वीकार करते हैं। वाजपेयी जी ने उपन्यासों में स्पष्टता, सरलता, मूर्तता, व्यक्ति-तत्त्व, चरित्र-चित्रण, सूक्ष्म मनोगतियों की पहचान, कला का सौष्ठव, ममी अंगों का अनिवार्य विकास, कथानक, चरित्र, विचार-सूत्र, कला का सौन्दर्य, आवश्यक विस्तार, घटनाओं की मर्यादा तथा समन्वय का भाव आवश्यक समझा है।

ये आलोचक उपन्यासों में अद्भुत, निरर्थक तथा कपोल-कल्पित बातों का समावेश उचित नहीं समझते हैं। इनका विचार है कि उपन्यासों से मनुष्य का विशेष कल्याण हो सकता है। ये मानव जीवन के अनेक रूपों का परिचय कराते हैं, सूक्ष्म से सूक्ष्म घटनाओं को प्रत्यक्ष कराते हैं तथा लाभदायक बातों से युक्त होते हैं।

शुद्ध जी का विचार है कि उपन्यासों में पाठकों का मन, मनुष्यों की अपेक्षा सूक्ष्मातिसूक्ष्म घटनाओं में रमता है किन्तु इनकी धारणा इसलिए उभारना है कि घटनाओं की अपेक्षा पाठकों का मन पात्रों तथा उसके भावों में अधिक रमता है। उपन्यासों

मे चाहे उक्ति-वैचित्र्य के लिए स्थान न हो पर भावों की व्यञ्जना तो उसमें होती ही है। हमारा विचार है कि उपन्यासों में घटनाओं तथा भावों दोनों का सम्मिश्रण होता है तथा इसमें दोनों ही का महत्त्वपूर्ण स्थान है। भावों के चित्रण के बिना उपन्यास हृदय को स्पर्श नहीं कर सकता तथा भावों का आन्दोलन घटना-चक्र के आधार पर होता है। शुक्ल जी उपन्यास का आधार कल्पना की अपेक्षा अनुमान की शक्ति मानते हैं। हमारे विचार से उपन्यास के लिए कल्पना तथा अनुमान दोनों शक्तियों की विशेष आवश्यकता है। कल्पना, कथा तथा पात्रों के निर्माण में तथा पाठकों के हृदय में पात्रों के स्वरूप को उत्पन्न करने में आवश्यक होती है तथा अनुमान का आधार कथा को पूर्ण स्वरूप देने के लिए किया जाता है। उपन्यासकार कथा में बहुत सी बातों की उपेक्षा के लिए बाध्य होता है तथा पाठकों को उनका ज्ञान अनुमान के द्वारा ही होता है।

इन्होंने उपन्यासों की उत्पत्ति के बारे में भी विचार किया है। प्रायः इन सभी का विचार है कि उपन्यास अपने नए रूप में पाश्चात्य उपन्यास-कला से प्रभावित हुए हैं। ये यह तो मानते हैं कि इनकी उत्पत्ति सस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश की कथाओं तथा आख्यायिकाओं से हुई है पर साथ-साथ ये यह भी मानते हैं कि नए उपन्यासों की कला पश्चिम से प्रभावित हुई है। इनका विचार है कि प्राचीन कहानियों में काव्यत्व, रस, नायक-नायिका की प्रमुखता तथा ढले-ढलाए साचे होते थे तथा नए उपन्यासों में वैचित्र्यपूर्ण घटनाएँ, शील-वैचित्र्य आदि का समावेश होता है। ये मानते हैं कि आधुनिक उपन्यासों में वर्णनों का सकोच हो रहा है तथा प्राकृतिक वर्णनों और पात्रों के चित्र हटाए जा रहे हैं। डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी नए उपन्यासों में वैयक्तिक स्वाधीनता का गुण मानते हैं। शुक्ल जी उपन्यासों के नए तथा पुराने दो प्रकार के ढाँचे मानते हैं। उनका विचार है कि पुराने ढाँचों में काव्यत्व की मात्रा तथा पुराने कथात्मक गद्य-प्रबन्धों का आभास मिलता है और नवीन में काव्यत्व, दृश्य-वर्णन, भाव-व्यञ्जना, आलंकारिक चमत्कार का बहिष्कार, मनुष्य के दोषों तथा पापों को उदार दृष्टि से देखना, बुरों के प्रति घृणा की अपेक्षा दया का भाव तथा कठोर परिस्थितियों के बीच भी कोमल तथा उदात्त भावों का स्फुरण दिखाना आदि विशेषताएँ हैं।

इन्होंने उपन्यासों में विषय के महत्त्व तथा गहराई को विशेष मान्यता दी है। इनका विचार है कि उपन्यासों का विषय मानव-चरित्र के समान विस्तृत है। मनुष्य के चरित्र के कर्म, विचार, उत्कर्ष, अपकर्ष, मनोभावों के विभिन्न रूप तथा उनकी विभिन्न दशाएँ, समाज और व्यक्ति का समन्वय, नारी तथा पुरुष की समस्याएँ, समाज-नीति, राजनीति, विज्ञान, शिक्षा, कृषि, वाणिज्य, धर्म, कर्म, पुरातत्त्व आदि सभी उपन्यासों के विषय के अन्तर्गत आते हैं। प्रेमचन्द आदि लेखकों का विचार है कि उपन्यासों की सामग्री पुस्तकों की अपेक्षा जीवन से चुननी अधिक उपयुक्त है। वे उपन्यासों के विषय का विस्तार जीवन के समान ही विस्तृत मानते हैं।

इन आलोचकों ने उपन्यास के विभिन्न तत्वों के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किए हैं। पं० विश्वनाथ प्रसाद जी का विचार है कि भारतीय कथा साहित्य के

वस्तु, नेता तथा रस नामक तीन तत्त्वों में से केवल वस्तु नामक तत्त्व ही पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों साहित्यालोचनों में उभयनिष्ठ है। इन आलोचकों में इस बात में मतभेद है कि उपन्यासों में घटनाओं तथा पात्रों में कौन अधिक महत्त्वपूर्ण है। शुक्ल जी के विरुद्ध श्यामसुन्दर दास जी उपन्यासों में घटनाओं की अपेक्षा पात्रों को विशेष महत्त्व देते हैं। इसी प्रकार कथानक के आधार के सम्बन्ध में भी इन आलोचकों में मतभेद है। प्रेमचन्द जी पाश्चात्य विचारानुसार कथानकों का आधार सघर्ष अथवा विग्रह मानते हैं किन्तु पं० नन्ददुलारे वाजपेयी उनका आधार समन्वय अथवा सधि समझते हैं। ये आलोचक उपन्यास में कथानक का महत्त्व शरीर में हड्डियों के समान मानते हैं। इनका विचार है कि इसकी रचना, अनुभूति, कल्पना तथा निश्चित वैज्ञानिक आधार पर होनी चाहिए। इन्होंने सम्पूर्ण कथानक को चार भागों, आरम्भिक भाग (प्रस्तावना), क्रियात्मक भाग, सघर्ष तथा परिणाम में विभाजित किया है। इनमें ये परिणाम को विशेष महत्त्व देते हैं तथा इसमें स्वाभाविकता, सन्देशहीनता, घटनाओं का विश्लेषण, रहस्यों के उद्घाटन तथा मूल जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति आवश्यक समझते हैं। इन्होंने कथानक में रोचकता, चित्ताकर्षकता, मर्मस्पर्शिता, सुगमता, मनो-मुग्धकारिता, सलक्षणता, सुसंगतता, सचाई, अनुभव का आधार, घटनाओं की कुशल-सघटना, स्वाभाविक प्रवाह, अकृत्रिम तथा विश्वासजनक उपायों का योग, चित्त को बहलाने की शक्ति, शक्ति देने की सामर्थ्य, विभिन्न अंगों में परस्पर साम्य तथा समीचीनता, साधारण बातों का असाधारण लगना, असाधारण बातों का साधारण लगना, पूर्वापर-क्रमबद्धता, सम्बद्धता तथा असम्बद्धता का समन्वय, अवान्तर कथाओं का दूध चीनी का सा मिश्रण, मूल भावों के चित्रण का समावेश, उत्साहपूर्ण, उद्योगी, दृढ़ तथा शिक्षामय बातों का समावेश आदि विशेषताओं का होना अनिवार्य माना है। इन्होंने दो प्रकार के कथानकों का उल्लेख किया है, एकार्थ तथा सकुल और असम्बद्ध या शिथिल तथा सम्बद्ध या सुगठित। हमारा विचार है कि कथानकों का वर्गीकरण मिश्र जी की भांति एकार्थ तथा सकुल में ही हो सकता है। असम्बद्धता तथा सम्बद्धता कथानकों के प्रकार नहीं हो सकते, उनके स्वरूप के निर्देशक हैं। ये कथानक कहने की तीन शैलियाँ, ऐतिहासिक, आत्म-चरित्रिक तथा पत्रात्मक मानते हैं।

इन आलोचकों में चरित्र-चित्रण तथा वस्तु के पारस्परिक महत्त्व के सम्बन्ध में मतभेद हैं। शुक्ल जी पात्रों की अपेक्षा घटनाओं को महत्त्व देते हैं तथा श्यामसुन्दर दास, प्रेमचन्द आदि आलोचक पात्रों को। ये उपन्यास की कला तथा निपुणता चरित्रों के सर्वांग-चित्रण पर आधारित मानते हैं। अन्य आलोचक इन दोनों में समन्वय के पक्ष में हैं तथा घटनाओं और पात्रों के तुल्य बल-विधान को आवश्यक समझते हैं। इनका विचार है कि चरित्र-चित्रण के लिए अनुभव, कल्पना, मानव-प्रकृति के विश्लेषण की शक्ति, अन्तर्दृष्टि, उपयुक्त-भाषा, स्पष्ट भाव-व्यञ्जना, मनुष्य की विविधता तथा उसके यथार्थ रूपों का अध्ययन तथा पात्रों के सत्कार, परिस्थिति, रुचि, मानसिक सघटन,

विकाम, गति, चरित्रगत अन्तर आदि का ज्ञान आवश्यक है। इनका विचार है कि उपन्यास के पात्र परिस्थिति तथा अनुभूति के आधार पर खड़े हो, सद्-विचार तथा सद्-व्यवहार से पाठको को मोहित करने वाले हो, उद्देश्य के अनुसार चित्रित हो, मानवी स्थिति का भाव प्रकट करते हो, पाठको को मोहित करके आनन्द देने वाले हो, सिद्धान्तों की मूर्ति मात्र होने की अपेक्षा सजीव हो और स्पष्ट व्यक्तित्वपूर्ण तथा वास्तविक समाज के प्रतिनिधि हो। ये चरित्र-चित्रण का स्पष्ट, गहरा, विकासपूर्ण, सजीव, वास्तविक, स्वच्छन्द तथा व्यक्तित्वपूर्ण होना आवश्यक समझते हैं। इन्होंने पात्रों के प्रकृति के विचार से गूढ़ (कम्प्लेक्स) तथा अगूढ़ (सिम्पल या फ्लेट) जातिगत तारतम्य के विचार से, मनुष्यतागत, वर्गगत, व्यक्तिगत, विशेषता वाले तथा सहन शक्ति के अनुसार, उत्तम, मध्यम तथा अधम पात्र माने हैं। इन्होंने चरित्र-चित्रण के पाश्चात्य-साहित्यालोचन के अनुसार दो प्रकार विश्लेषणात्मक तथा अभिनयात्मक और वर्णन, संकेत, वार्तालाप, घटनाओं तथा एकाकी-विचार द्वारा अन्य पांच प्रकारों का उल्लेख किया है।

इसी प्रकार इन्होंने उपन्यासों में अधिक से अधिक वार्तालाप का समावेश, घटनाओं को गतिशील बनाने, वस्तु का विकास करने, चरित्र-चित्रण में स्वाभाविकता उत्पन्न करने और कथाभाग, घटनाओं, समाज तथा संस्कृति का वर्णन करने के लिए आवश्यक समझा है। ये उपन्यासों के कथोपकथन का स्वाभाविक परिस्थितियों के अनुकूल, सरस, सूक्ष्म, चरित्र को अभिव्यक्त करने वाला, अनावश्यक-विस्तार-रहित, वास्तविक बातचीत के अनुरूप, स्वाभाविक, प्रसंगानुकूल, रमणीय, सहज, युक्ति-संगत, सार्थक प्रभावपूर्ण, पूर्णता सहित सम्बद्ध, सुबोध, स्पष्ट, मनोहर, उपयुक्त, अभिनयात्मक, पात्रों की वैयक्तिकतापूर्ण होना उचित समझते हैं।

ये आलोचक उपन्यास के देश काल से समाज के आचार-विचार, रीति-नीति, रहन-सहन, प्राकृतिक पीठिका तथा परिस्थिति का तात्पर्य ग्रहण करते हैं। इनका विचार है कि यह कहानी में विशालता, विस्तार, गाम्भीर्य, शक्ति, सौन्दर्य, सजीवता, सलक्षणता तथा सुसंगतता लाने के लिए आवश्यक होता है तथा इसे सुरुचि और सुबद्धि से प्रेरित, पात्रों की अवस्था तथा प्राकृतिक घटनाओं में सामंजस्य प्रस्तुत करने वाला तथा उपन्यास के उद्देश्य के अनुकूल होना चाहिए। ये मानते हैं कि समय के नियंत्रण के लिए स्थान का नियंत्रण आवश्यक है तथा समय और स्थान अर्थात् परिस्थितियाँ कार्य पर प्रभाव डालती हैं। ये श्रेष्ठ उपन्यासों के लिए काल तथा स्थान का सामंजस्य उचित समझते हैं तथा देश काल के दो भेद, सामाजिक तथा भौतिक या प्राकृतिक (मेटीरियल) मानते हैं। कुछ आलोचकों ने इसका महत्त्व, कथा तथा चरित्र-चित्रण से भी अधिक माना है।

इन्होंने उपन्यासों का लक्ष्य अभिन्नत्व में मिश्रत्व तथा मिश्रत्व में अभिन्नत्व दिखाना, मनोभावों तथा चरित्रों के रहस्यों को खोलना, प्रकाश, जीवन तथा आनन्द प्रदान करना, मनुष्य की भौतिक प्रवृत्तियाँ दिखाना, परिस्थितियों तथा पात्रों का चित्रण करना, व्यक्तित्व को प्रकट करना, पाठको पर प्रभाव डालना, समाज की स्थिति और

गति को ठीक ठीक चित्रित करना माना है। ये उपन्यासों का लक्ष्य मनोरंजन की अपेक्षा प्रदर्शन करना, मनुष्य को जगाना, सद्भावों का संचार करना, पाठकों की दृष्टि को फैलाना तथा उपदेश और शिक्षा देना मानते हैं।

इन आलोचकों ने उपन्यासकारों की अनिवार्य विशेषताओं का भी उल्लेख किया है। इनका विचार है कि उपन्यासकारों में मनुष्य स्वभाव का ज्ञान, विचारों की अभिव्यक्ति की शक्ति, समाज के हित-अनहित का ध्यान, मनोवैज्ञानिक नियमों का पालन, मन की अभिव्यक्ति के संस्कारों की पूर्णता का होना अनिवार्य है।

इन आलोचकों ने उपन्यासों के कथावस्तु, पात्र, कथन-शैली, विषय, घटना, गुण, तत्त्व, रूप-भेद के आधार पर विभिन्न प्रकारों का उल्लेख किया है। श्यामसुन्दर दास स्थूल रूप में उनके चार प्रकार, घटना-प्रधान, सामाजिक या व्यवहार-सम्बन्धी, अन्तरंग जीवन-सम्बन्धी तथा देश काल सापेक्ष और निरपेक्ष मानते हैं। इनका यह विभाजन दोषपूर्ण है, क्योंकि घटना-प्रधान उपन्यासों में भी सामाजिक तथा सामाजिक में भी घटना-प्रधान उपन्यास हो सकते हैं। इसी प्रकार घटना-प्रधान तथा सामाजिक उपन्यास भी देश काल सापेक्ष अथवा निरपेक्ष हो सकते हैं। उन्होंने उनके विभाजन का स्पष्ट आधार नहीं दिया। मिश्र जी कथावस्तु के विचार से तीन प्रकार, ख्यात वृत्त वाले, कल्पित वृत्त वाले तथा मिश्र वृत्त वाले, कथन-शैली के आधार पर ऐतिहासिक, अन्य पुरुषवाचक, उत्तम पुरुष वाले, पत्रात्मक या डायरी शैली वाले, कथा-संघटन के आधार पर शिथिल तथा सावयव कथा वाले, विस्तार के आधार पर शुद्ध या एकाग्र तथा अगूढ़ तथा घटनाओं के आधार पर घटनाओं की प्रधानता वाले तथा घटनाओं को गौण महत्त्व देने वाले उपन्यास मानते हैं। व्यास जी ने इनके गुण के आधार पर चरित्र-प्रधान, क्रियात्मक, नाटकीय, ऐतिहासिक, सामाजिक, नामक पाँच भेद किए हैं तथा सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक, ऐतिहासिक आदि प्रकारों को उपन्यास के प्रकार की अपेक्षा इनके उद्देश्य माना है। शिवनारायण श्रीवास्तव ने तत्त्वों के आधार पर इनके घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान तथा घटना-चरित्र-प्रधान नामक तीन भेद, वर्ण्य-वस्तु के आधार पर धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक, प्रागैतिहासिक, आर्थिक तथा प्राकृतिक, और रूप-भेद के आधार पर घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान, घटना-चरित्र सापेक्ष, नाटकीय और ऐतिहासिक नामक चार भेद माने हैं। वे आदर्शवाद तथा यथार्थवाद नामक वर्गीकरण का इनका कोई आधार नहीं मानते। इस प्रकार इस काल में उपन्यासों का कोई सर्वमान्य तथा निश्चित आधार पर वर्गीकरण नहीं हो सका।

कहानी

पाश्चात्य साहित्यालोचन में कहानी सम्बन्धी आलोचना का विकास—

पाश्चात्य साहित्यालोचन में आधुनिक कहानी का जन्म १९वीं शताब्दी से हुआ

माना जाता है।^१ एडगर ऐलेन पो ने सन् १८४२ में पहली बार उन सिद्धान्तों का निरूपण किया, जो पुरातन कथाओं से इसका अन्तर स्पष्ट करते हैं। उन्होंने इसके नक्षिप्तता तथा पूर्ण और विगिष्ट प्रभाव डालने की क्षमता नामक गुणों पर विशेष जोर दिया तथा घटना, भाषा, औचित्य, शैली आदि को इसके प्रभाव का माध्यम समझा। उनका कथन है कि "छोटी कहानी वह वृत्तात्मक कथा है, जो इतनी छोटी होती है कि एक बैठक में पढ़ी जा सकती है तथा जो पाठक पर एक विशेष प्रभाव डालने के लिए लिखी जाती है और उसके पूर्ण और निश्चित प्रभाव में सहायक न होने वाली अन्य सब बातों का बहिष्कार करती है।"^२ इनके पश्चात् ओ० हेनरी ने कहानी कला के विवेचन को अन्य सिद्धान्तों से समृद्ध बनाया तथा कहानी में स्थानीय की अपेक्षा प्रादेशिक चित्रण, अतिशयोक्तिपूर्ण शैली, नाटकीय सकोच, व्यंग्यात्मक अन्त, सामयिकता तथा एक प्रभाव के समावेश आदि सिद्धान्तों को मान्यता दी।^३ उनका विचार है कि अधिकांश आधुनिक कहानियाँ शीघ्र समाप्त होने वाली, शैली में सरल, नाटकीय चरम-सीमा-युक्त तथा आकस्मिक अन्त लिए हुए होती हैं। इसी प्रकार हडसन का विचार है कि आधुनिक कहानी अपनी रचना की सीमा में स्वयं पूर्ण, अन्य किसी वस्तु की अपेक्षा रहित, गठन में सुन्दर अनुपात सहित, अनावश्यक भावों से रहित, एक ही घटना, चरित्र, अनुभव, दृश्य तथा उद्देश्य पर केन्द्रित, भाव, कार्य, उद्देश्य तथा प्रभाव की एकता से युक्त, सक्षिप्त तथा केन्द्रीभूत और सूक्ष्म व्योरेपूर्ण रचना तथा गठन से पूर्ण होती है। इसके विशिष्ट, अपूर्व तथा अविभाजित प्रभाव से इसकी घटनाएँ सम्बद्ध रहती हैं तथा इसका प्रमुख भाव, दोष हीन, अवाध तथा शुद्ध रूप में प्रस्तुत किया जाता है।^४ इस प्रकार पार्श्वाल्य समालोचकों ने आधुनिक कहानी के शैली तथा वस्तु सम्बन्धी तत्त्वों का विश्लेषण किया है।

इनकी कहानी की परिभाषाओं में भी उसके स्वरूप का ही अधिकांश निर्देश किया गया है। कुछ विद्वानों ने इसके सक्षिप्तता के गुण पर जोर दिया है। एच० डी० बैल्न ने इसकी यह परिभाषा दी है कि यह एक घटे में पढ़ी जा सकती है। सर ह्यू बालपोल ने इनके लिए लिखा है कि "छोटी कहानी एक कहानी होनी चाहिए। यह ऐसी वस्तुओं का लेखा है, जिसमें माघारण तथा आकस्मिक घटनाएँ, प्रगति तथा ऐसा अप्रत्याशित विकास होना है, जो अनिवार्य के भाव (सस्पेन्स) के द्वारा चरम सीमा तथा एक सतोपप्रद फलागम तक पहुँचता है।"^५ जेम्स, डब्ल्यू० लेनिन का विचार है कि "कहानी किसी एक

१ देखिए 'ट्रिगनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर', शिप्ले (सन् १९४३), पृ० ५२२।

२ 'दी ब्वेस्ट फार लिटरेचर', जे० टी० शिप्ले, पृ० ३८९।

३ देखिए 'ट्रिगनरी आव वर्ल्ड लिटरेचर', शिप्ले (सन् १९४३), पृ० ५२२-५२३।

४ 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी आव लिटरेचर', ले० विलियम हेनरी हडसन, (मन् १९५४), पृ० ३३८ से ३४१।

५ 'टेन्डेन्सीज आव दी मार्डन नावल' ह्यू बालपोल, पृ० १७ 'काव्य के रूप' (स० २००४) पृ० २१४ से उद्धृत।

पात्र के जीवन की किसी एक परिवर्तनकारी विशेष घटना की नाटकीय रूप में अभिव्यक्ति है।^१ इसी प्रकार मैक्सिम गोर्की उसे कहानी कहते हैं, जो पाठको के मन पर चोट करे तथा उस पर डंडे की चोट की तरह बैठ जाय।^२ शिप्ले का विचार है कि कहानी कोई ऐसा सक्षिप्त वृत्तांत है, जो प्रायः शिथिलता से जुड़ा रहता है तथा वास्तविकता तक सीमित न होकर मगल में अथवा परियों के देश में घटित होता है।^३ कुछ आलोचको ने इसे 'स्नेप शाट' या 'जीवन का एक भाग' (स्लाइस फ्रॉम लाइफ) भी कहा है।

इन लेखको के अतिरिक्त कोषकारों ने भी कुछ तत्त्वों के आधार पर कहानी की परिभाषा दी है। वेबस्टर कहानी को 'एक गद्य अथवा पद्य का वृत्तान्त' तथा उपन्यास में सक्षिप्त एक काल्पनिक वृत्तान्त कहते हैं।^४ 'दी सेन्च्युअरी डिक्शनरी' में इसे सत्य अथवा काल्पनिक गद्य अथवा पद्य में लिखा हुआ वृत्तान्त अथवा थोड़ी बहुत काल्पनिक शैली में लिखी हुई वह कथा, जो या तो घटित हो चुकी है या जो घटित हुई मानी जाती है तथा जो उपन्यास से छोटी और कम विस्तार की होती है, कहा गया है।^५

उपर्युक्त परिभाषाओं के अनुसार पाश्चात्य-साहित्यालोचन में आधुनिक कहानी में सक्षिप्तता, कथात्मकता, साधारण तथा असाधारण घटनाएँ, क्षिप्रगति, अप्रत्याशित विकास, चरम सीमा, फलागम, प्रभाव-पूर्णता, वृत्तान्त-कथन, वास्तविकता की अपेक्षा काल्पनिकता का समावेश, मगलपूर्णता आदि अनिवार्य तत्त्वों का समावेश होता है।

आलोच्य काल में हिन्दी में कहानी सम्बन्धी आलोचना का विकास—

उपन्यास की भाँति कहानी भी आधुनिक हिन्दी साहित्य का एक नवीन रूप है। कहानी का इस नए रूप में विकास आलोच्य काल में ही हुआ है, अतएव इसके सम्बन्ध में आलोचनात्मक विचार भी इसी काल में प्रतिपादित हुए हैं। यद्यपि हिन्दी में कहानी का विकास पूर्णतया भारतीय कथा तथा आख्यायिकाओं की परम्परा से असम्बद्ध न होकर नहीं हुआ है फिर भी इसके स्वरूप-निर्माण में पाश्चात्य कहानी के स्वरूप का विशेष प्रभाव पड़ा है। आधुनिक हिन्दी के आलोचको के कहानी सम्बन्धी विवेचन पर भी पाश्चात्य साहित्यालोचन का विशेष प्रभाव पड़ा है। किन्तु कुछ आलोचको ने हिन्दी के कहानी के निजी स्वरूप, विकास तथा वर्गीकरण का विवेचन हिन्दी की प्रकृति के आधार पर तथा संस्कृत कथा और आख्यायिका की परम्परा के सदृश में किया है। इन आलोचको ने कहानी के इतिहास, उत्पत्ति, परिभाषा, स्वरूप, विकास तथा समृद्धि-काल, कहानी के

१ 'कहानी एक कला' (सन् १९४१) पृ० १२।

२ देखिए वही, पृष्ठ १२४।

३ देखिए 'दी वेब्सटर फार लिटरेचर', जे० टी० शिप्ले। पृ० ३८९।

४ देखिए 'वेब्सटर' इन्टरनेशनल डिक्शनरी, पृ० २०५२।

५ देखिए 'दी सेन्च्युअरी डिक्शनरी', पृ० ५९७२।

प्रमुख अंग, प्राचीन तथा आधुनिक कहानियों के भेद तथा विशेषताओं, साहित्य के अन्य रूपों के इममें समाहित होने वाले तत्त्व, साहित्य के अन्य रूपों से कहानी की तुलना, कहानी का कथानक, चरित्र-चित्रण, संवाद, देश-काल, शैली, लक्ष्य, भेद आदि विषयों पर अपने विचार प्रकट किये हैं। इस काल में इनका कहानी सम्बन्धी विवेचन दो प्रकार से मिलता है, प्रथम तो कहानी सग्रहों की भूमिकाओं के रूप में तथा द्वितीय फुटकर निबन्धों तथा आलोचनात्मक लेखों और पुस्तकों के रूप में। आलोच्य काल के कहानी सम्बन्धी आलोचनात्मक विचार प्रकट करने वाले प्रमुख लेखक निम्नांकित हैं —

पं० रामचन्द्र शुक्ल—

शुक्ल जी ने कहानी की प्राचीनता, उसका इतिहास, हिन्दी कहानी के स्वरूप की मौलिकता तथा विशिष्टता, प्राचीन तथा नवीन कहानी के अन्तर, कहानी के भेद आदि विषयों पर अपने विचार प्रकट किये हैं। उनका विचार है कि कहानियों का चलन सम्य और असम्य सभी जातियों में सदा से चला आ रहा है तथा उनका समावेश सर्वत्र गिष्ट-साहित्य के भीतर होता रहा है।^१ वे आधुनिक कहानियों के विभिन्न रूपों, रंगों तथा प्रकारों को पाश्चात्य लक्षणों और आदर्शों के भीतर ही समाहित नहीं करते।^२ वे समझते हैं कि हिन्दी की सारी कहानियाँ पाश्चात्य कहानियों की भाँति न तो विस्तार के किसी नियम का पालन करती हैं न उन सभी में चरित्र-विकास के लिए अवकाश ही होता है। इनमें उनके समान न एक संवेदना या मनोभाव के होने का सिद्धान्त ही सर्वत्र घटित होता है, न वस्तु-विन्यास का ढंग ही सदैव एक-सा रहता है। इसकी अपेक्षा इन भारतीय कहानियों की घटनाओं में काल के पूर्वापर-क्रम का विपर्यय भी कहीं-कहीं मिलता है तथा वृत्त के बीच में परिस्थिति का नाटकीय ढंग का एक छोटा-सा चित्र भी आ जाता है। उदाहरणस्वरूप वे 'गाँति निकेतन' नामक कहानी को भी कहानी का एक विशेष ढंग मानते हैं, जिसमें न घटनाएँ ही हैं, न कथोपकथन ही है। इसमें पाश्चात्य साहित्यालोचन द्वारा निर्देष्ट कहानी-कला के किसी आदर्श का निर्वाह नहीं हुआ है। इसलिए वे हिन्दी की आधुनिक कहानी के सभी अवयवों को विदेशी नहीं मानते हैं तथा उनमें कुछ निजी विगिष्टताएँ समझते हैं।^३

शुक्ल जी आधुनिक कहानियों का आरम्भ द्वितीय उत्थान काल (सं० १९५० से १९५५) के अन्तिम भाग से मानते हैं तथा उसका पूर्ण विकास-काल तृतीय उत्थान-काल में समझते हैं।^४ उन्होंने कहानी के घटना-प्रधान, मार्मिकता-प्रधान तथा इन दोनों का मिश्रण, नामक तीन भेद माने हैं। उनके विचार से घटना-प्रधान कहानी में "इतिवृत्त

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९९९) पृ० ५५४।

२ देखिए वही, पृ० ५४३।

३. देखिए वही, पृ० ५४३।

४ देखिए वही, पृ० ५०५।

का प्रवाह मात्र अश्लेष होना है पर दूसरी कोटि की कहानियों में मित्र गिनियों का चित्रण या प्रत्यक्षीकरण भी पाया जाता है।^१ इसी प्रकार मार्मिक परिस्थितियाँ उद्यम में रूपांतर कहानियाँ बाह्य प्रकृति के मित्र-मित्र रूप-रंगों के साथ परिस्थितियों का भी विनोद चित्रण करती हैं तथा उनमें घटनाएँ और कथोपकथन बहुत अल्प रहते हैं।^२ वे मानते हैं कि आधुनिक दृग के उपन्यासों और कहानियों के स्वरूप के विकास के लिए कुछ बाने नाटकों की ली गई हैं, जैसे कथोपकथन, घटनाओं का विन्यास-वैचित्र्य, बाह्य और आन्तरिक परिस्थिति का चित्रण तथा उसके अनुरूप भाव-व्यञ्जना।

वे मानते हैं कि पुरानी कहानियों में कथा का प्रवाह अन्वट गति में एक ओर चला करता था, जिसमें घटनाएँ पूर्वापर-क्रम में जुड़ी हुई सीधी चली जाती थी, किन्तु आधुनिक कहानियों में ऐसा नहीं रहा है। उनमें कथा के भीतर की कोई भी परिस्थिति आगम में रूपांतर चला सकते हैं तथा उनमें घटनाओं की शृङ्खला लगातार सीधी न जाकर उधर उधर अन्य शृङ्खलाओं में गुम्फित होती चली है। उनका विचार है कि “घटनाओं के विन्यास की यही वक्रता या वैचित्र्य उपन्यासों और आधुनिक कहानियों की वह प्रत्यक्ष विशेषता है, जो उन्हें पुराने दृग की कथा कहानियों से अलग करती है।^३ वे मानते हैं कि पुरानी कथाओं में ‘एक राजा था अथवा एक रानी थी’ कह कर कथा का क्रम सीधा चलना था तथा घटनाओं का विन्यास भी सीधा रहना था पर आधुनिक कहानियों में घटनाओं का विन्यास वक्र तथा अद्भुतता लिए हुए है।

शुक्ल जी स्थूल दृष्टि में कहानी के पाँच भेद मानते हैं—(१) सादे दृग में उत्पन्न व्यञ्जक घटनाएँ और थोड़ी बातचीत लाने वाली कहानियाँ, जो एक गम्भीर संवेदना या मनोभाव में पर्यवसित हो, जैसे ‘उमने कहा था’, (२) परिस्थिति के विनोद और मार्मिक कभी-कभी रमणीय और अलङ्कृत वर्णनों और व्याख्याओं के साथ मधुर गति में चल कर एक मार्मिक परिस्थिति में पर्यवसित होने वाली, जैसे ‘गान्धि निकेतन’, (३) घटनाओं की व्यञ्जकता और पाठकों की अनुभूति के आधार पर लेखक द्वारा मार्मिक व्याख्या करने वाली कहानियाँ, जैसे प्रेमचन्द की कहानियाँ, (४) घटना और संवाद दोनों में गूढ़ व्यञ्जना और रमणीय कल्पना के सुन्दर समन्वय के साथ चलने वाली, जैसे प्रमाद तथा रायकृष्णदान की कहानियाँ, तथा (५) किसी तथ्य का प्रतीक खड़ा करने वाली लक्षणिक कहानियाँ। इसी प्रकार वस्तु के विचार में उन्होंने ९ वर्गों में कहानियों का विभाजन किया है, जैसे जीवन के किसी स्वरूप की मार्मिकता लाने वाली, मित्र-मित्र वर्गों के सम्कार का स्वरूप सामने लाने वाली, देश की सामाजिक तथा आर्थिक व्यवस्था में पीड़ित जनसमुदाय की दुर्दशा सामने लाने वाली, राजनीतिक आन्दोलनों में सम्मिलित नवयुवकों के स्वदेश-प्रेम, त्याग, साहस और जीवनोत्सर्ग का चित्र खड़ा करने वाली,

१. देखिए ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ (म० १९९९) पृ० ५५४।

२. देखिए वही (म २००५), पृ० ६५२-६५३।

३. वही, पृ० ६०२।

किमी मधुर या मार्मिक प्रसंग, कल्पना के सहारे किसी ऐतिहासिक काल का खड चित्र दिखाने वाली, समाज के पाखंड-पूर्ण पापाचार के चटकीले चित्र सामने लाने वाली, सभ्यता तथा संस्कृति की किसी व्यवस्था के विकास का आदिम रूप झलकाने वाली, अतीत के किसी पौराणिक काल-खंड के बीच अत्यन्त मार्मिक रमणीय प्रसंग का अवस्थान करने वाली तथा हास्य-विनोद द्वारा अनुरजन करने वाली कहानियाँ। पर अपने इन्दौर वाले भाषण में उन्होंने कहानी के चार रूप ही माने हैं, घटनाएँ और बातचीत सामने रखने वाला, अलंकृत-दृश्य-चित्र युक्त रूप, कल्पनात्मक और भावात्मक रूप तथा हास्य-रस वाला रूप।

श्यामसुन्दर दास

श्यामसुन्दर दास जी ने कहानी की उत्पत्ति, स्वरूप, उपकरण, शैली, लक्ष्य उसके उपन्यास से भेद, नाटक, गीति-काव्य आदि के उस पर पड़े प्रभाव आदि का विवेचन प्रस्तुत किया है। वे साहित्यिक आख्यायिकाओं का विकास अपने नवीन रूप में पाश्चात्य देशों से हुआ मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कहानी की घटनाएँ, वर्णन, पात्र आदि एक लक्ष्य से अवश्य बंधी रहनी चाहिए। वे इनका डगर उधर चक्कर लगाना या पटकना या अन्तर्कथाओं की सृष्टि करना उसके लिए निषिद्ध मानते हैं। कहानी की इसी विधिपट्टा के द्वारा वे उसे उपन्यास से पृथक् मानते हैं।^२

वे कहानी तथा उपन्यास में काल्पनिक सृष्टि, यथार्थ-अनुरूपता तथा घटना और पात्रों की ऐसी योजना अनिवार्य मानते हैं, जिससे वे काल्पनिक रचनाएँ पूर्ण रूप से सजीव दिखाई दे सकें।^३ वे उपन्यास की अपेक्षा कहानी को अधिक सयम की वस्तु मानते हैं, क्योंकि इसका क्षेत्र अत्यन्त सकुचित रहता है और सकुचित होते हुए भी इसमें दृष्टिकोण, समय, स्थान आदि का, आदि से अन्त तक बड़ी सावधानी से निर्वाह होता है। वे उपन्यास की संपूर्णता की अपेक्षा, कहानी में लाक्षणिकता अधिक मानते हैं। इसकी छोटी सीमा के सम्बन्ध में उनका कथन है कि “जिस प्रकार एक व्यक्ति अपने छोटे से घर में बहुसंख्यक अतिथियों को आमन्त्रित नहीं कर सकता और न उनके स्वागत, सत्कार या भोजन-पान की ही उचित व्यवस्था कर सकता है, उसी प्रकार एक आख्यायिका लेखक भी अपने परिमित क्षेत्र में अनेकानेक चरित्रों और कथानकों की अवतारणा नहीं कर सकता।”^४ उनका विचार है कि उपन्यासों में घटनाओं का अनिर्दिष्ट क्रम और कथा का स्वच्छन्द विकास किया जा सकता है, किन्तु छोटी कहानी में नहीं। वे समझते हैं कि कहानी की शैली प्रत्यक्ष शैली है, जिसमें लेखक पाठकों के सामने चित्र के रूप में

१ देखिए ‘साहित्यालोचन’ (सं० १९९९) पृ० २१६।

२ देखिए वही, पृ० २२०।

३ देखिए वही, पृ० २१८।

४ देखिए वही, पृ० २१९।

उपस्थित होकर अतरंग की भाँति वाते करता है, किन्तु उपन्यास में अस्पष्ट इंगित तथा उल्लेख भी रहते हैं।^१ वे कहानी की कला को व्यक्ति-प्रधान शैली की कला मानते हैं। इन दोनों के अन्तर के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि "आख्यायिका का अध्ययन पाठकों की बुद्धि का तज़ाज़ा करता है। उपन्यास की भाँति आख्यायिका पढ़कर जिज्ञासा की भाँति नहीं होती, वह और बड़ी है। अधिक उत्तेजित होकर पाठक की बुद्धि जीव-जगत् के रहस्यों को जानने के लिए उन्मुख होती है। यह आधुनिक आख्यायिका की बौद्धिक विशेषता उसे उपन्यासों से भिन्न कोटि में ला रखती है।"^२

वे कहानी को एक निश्चित लक्ष्य या प्रभाव को रख कर लिखा गया नाटकीय आल्यान कहते हैं, क्योंकि इसमें नाटक सम्बन्धी वस्तु, स्थान तथा काल-सकलन अपनाया जाता है।^३ कहानी में गीतिकाव्य के समान व्यक्तित्व की प्रधानता, एक ही प्रधान भावना का समावेश तथा एक ही प्रधान लक्ष्य की पूर्ति के समावेश के कारण वे इन दोनों की कलाओं को बहुत अधिक मात्रा में मिलती जुलती मानते हैं। उनका विचार है कि कहानियों में नाटक के प्रभाव-स्वरूप ही घटना तथा पात्र अन्योन्याश्रित बना दिए गए हैं तथा इन दोनों के सम्मिलित उत्थान के द्वारा ही उनमें नाटकीय चमत्कार सन्निहित किया गया है। वे कहानी में वास्तविक कथनोपकथन की आवश्यकता तो मानते हैं, किन्तु उनका यह अर्थ नहीं लगाते कि साधारण रूप में मनुष्य जिस प्रकार की बातचीत करते हैं, उसमें उसी का समावेश किया जाए। उनका विचार है कि इसका कथोपकथन अत्यन्त मार्मिक तथा मनोवैज्ञानिक होना चाहिए।

वे कहानी के दो ही उपकरण मानते हैं, उद्देश्य तथा घटना और पात्र। उनके विचार से कहानी का प्रमुख उपकरण एक ही लक्ष्य या भाव है तथा दूसरा 'नाटकीय उपकरण' है, जिसमें सकलन, घटना, पात्र, कथोपकथन आदि का समावेश होता है। उनका विचार है कि आख्यायिका की शैली प्रत्यक्ष शैली होती है। वे लिखते हैं कि "आख्यायिका-लेखक की शैली पाठक के अतरंग-मिश्र की सी होती है। वह धरेलू और आपसी आदमियों की भाँति गपशप करता है। उसकी कला ऐसी ही शैली की आवश्यकता रखती है। वह व्यक्तित्व-प्रधान-शैली की कला है।"^४

वे उपदेश-प्रधान कहानियों को कलात्मक नहीं मानते। उनका विचार है कि कहानी का लक्ष्य उसी में छिपा रहना चाहिए। वे कहते हैं कि स्वभाविक कथानक का तत्तु तान कर उसमें कथा के लक्ष्य को इस प्रकार लपेट लेना चाहिए, जिस प्रकार माता अपने बालक को गोद में छिपा लेती है।^५ वे लिखते हैं कि "गल्प मनुष्य जीवन की आनुपगिक

१. देखिए 'साहित्यालोचन' (सं० १९९९) पृ० २२०।

२. वही, पृ० २२१।

३. वही, पृ० २२९।

४. वही, पृ० २२१।

५. वही, पृ० २२२।

कथा को कल्पना के रंग में रजित करके गद्य में व्यक्त करती है। वह केवल एक प्रसंग को लेकर उसकी एक मार्मिक झलक दिखा देने का ही उद्देश्य रखती है तथा जीवन का समय सापेक्ष, चतुर्दिक् चित्रण अंकित कर केवल एक क्षण में घनीभूत जीवन का दृश्य दिखाती है।^१”

प्रेमचन्द जी—

प्रेमचन्द जी ने कहानी के स्वरूप, कला, तत्त्व, उपन्यास तथा कहानी से इसके भेद आदि विषयों का विवेचन किया है। वे कहानी को वह ध्रुपद की तान मानते हैं, जिसमें गायक महफिल शुरू होते ही अपनी सम्पूर्ण प्रतिभा दिखा देता है तथा एक क्षण में चित्र को इतने माधुर्य से परिपूरित कर देता है, जितना कोई रात भर गाना सुनने से भी नहीं हो सकता।^२ वे आख्यायिका को साधारण जनता की तथा उपन्यासों को घनवानों की वस्तु मानते हैं। उनका विचार है कि उपन्यास घटनाओं, पात्रों और चरित्रों का समूह है तथा आख्यायिका केवल एक घटना मात्र है, क्योंकि इसकी अन्य बातें सब उसी घटना के अन्तर्गत होती हैं। इस विचार से वे इसकी तुलना नाटक से करते हैं।

वे कहानी में आदर्शवाद के समर्थक हैं, पर यथार्थ का इतना सम्मिश्रण आवश्यक समझते हैं कि कहानी सत्य से दूर न जाकर यथार्थ प्रतीत हो। उनका विचार है कि वर्तमान आख्यायिका, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और जीवन के यथार्थ और स्वाभाविक चित्रण को अपना ध्येय समझती है। उसमें कल्पना की मात्रा कम और अनुभूतियों की मात्रा अधिक होती है। इसकी अनुभूतियाँ ही रचनाशील भावना से अनुरजित होकर कहानी बन जाती हैं।^३ उनका विचार है कि पुरानी कहानियों में बहुरूपता, वैचित्र्य, कुतूहल तथा रोमान्स आदि तत्त्व थे और उनमें जीवन की समस्याएँ, मनोविज्ञान के रहस्य, अनुभूतियों की प्रचुरता तथा जीवन का सत्य-चित्रण नहीं था। वे भी उपन्यास की भाँति कहानी की कला को पश्चिम की देन मानते हैं।

आधुनिक कहानी की कला के सम्बन्ध में उनका विचार है कि वह थोड़े से शब्दों में कही जाय, उसका पहला ही वाक्य मन को आकर्षित कर ले और अन्त तक उसे मृग्य किए रहे, उसमें कुछ चटपटापन, ताजगी तथा विकास हो, तथा कुछ तत्त्व भी हो, क्योंकि तत्त्वहीन कहानी से चाहे मनोरंजन मले ही हो, मानसिक तृप्ति नहीं हो सकती। वे उसी कहानी को सफल मानते हैं, जिसमें मनोरंजन और मानसिक तृप्ति में से एक अवश्य उपलब्ध हो। उनका विचार है कि “आख्यायिका का प्रधान धर्म मनोरंजन है, पर साहित्यिक मनोरंजन वह है, जिससे हमारी कोमल और पवित्र भावनाओं को प्रोत्साहन मिले,

१ देखिए ‘माहित्यालोचन’ (सं० १९९८) पृ० १४८।

२ देखिए ‘साहित्य का उद्देश्य’ (सन् १९५४) पृ० ३७।

३ देखिए वही, पृ० ३७।

उममे गन्य, नि स्वार्थ मेवा, न्याय आदि देवत्व के जो अग्र हैं, वे जाग्रत हो।' वे कहानी में जीवन के गन्य की अवहेलना को उचित नहीं मानते। उनका विचार है कि आजकल के उपन्यासों और आख्यायिकाओं में अस्वाभाविक बातों के लिए गुंजायन नहीं है। उममे पाठक अपने जीवन का ही प्रतिबिम्ब देखना चाहते हैं।' वे उपन्यास की भाँति दो प्रकार की कहानियाँ मानते हैं, घटना-प्रधान तथा चरित्र-प्रधान। उनके विचार में कहानी का आधार घटना की अपेक्षा अनुभूति है।

नन्ददुलारे वाजपेयी—

वाजपेयी जी के कहानी के सम्बन्ध में विचार अधिकांश में उनकी व्यावहारिक आलोचना के अन्तर्गत प्राप्त होते हैं। वे कहानी में जीवन की वास्तविक ओजस्रिता, प्रवाह तथा मानव-जीवन के माहुरी और सक्रिय स्वरूपों की अभिव्यक्ति की आवश्यकता मानते हैं। वे कहानियों में जीवन की प्रगति के चित्रण की अपेक्षा प्रगति के आदर्श का विरोध महत्त्व समझते हैं तथा ह्यामोन्मुरी जीवन के चित्र की अपेक्षा उन्नतिशील जीवन का चित्रण श्रेयस्कर मानते हैं। वे साहित्य के अन्य रूपों की भाँति कहानी में असाधारण परिस्थितियों, ऐच्छानिक मनोविज्ञान, सामाजिक निष्क्रियता और उद्देश्यहीनता का विरोध करते हैं। उनका विचार है कि कहानी की रचना में मनोवैज्ञानिक अध्ययन, चुप्पी, कलात्मक पूर्णता, जीवन-तत्त्वों की सूक्ष्म और असाधारण पहचान, अनुभव, कला की विश्वगनीयता, निर्माण की कुशलता, परिपुष्ट विवेक, निर्माण की कुशलता, समुन्नत भावना की प्रेरणा, व्यक्तिगत महानुभूति, विवेक की व्यापकता और विदालता आदि गुण होने चाहिए।' वे मानते हैं कि कहानीकार का लक्ष्य अपनी कलाकृति द्वारा पाठक को नयेदना को गम्य रूप में जगाकर सम्यक् दिशा में लगाना है।

वाजपेयी जी नवीन हिन्दी-कहानियों की स्वतन्त्र सत्ता तथा प्राचीन भारतीय तथा-साहित्य में उनका तात्त्विक गाम्य मानते हैं। उनका विचार है कि कहानी का मुख्य आकर्षण घटना की प्रगति होना है। वे कहानी की वस्तु और उद्देश्य में साम्य की स्थापना आवश्यक समझते हैं तथा उमीलिय कहानी को 'अर्थपूर्ण कथानक' कहते हैं। वे देश, काल, चरित्र तथा कथा के मकलन-सम्बन्धी उपागों को कहानी का अनिवार्य तत्त्व नहीं मानते।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—

मिश्र जी ने कहानी की प्राचीनता, प्राचीन कहानी के भेद, कथा तथा व्याख्यायिका का कहानी तथा उपन्यास से सम्बन्ध तथा कहानी के कुछ प्रमुख तत्त्वों का विवेकपूर्ण विवेचन किया है। वे मनुष्य समाज में कहानियों का प्रचार बहुत प्राचीन काल में मानते

१ 'साहित्य का उद्देश्य' (मन् १९५४) पृ० ५०।

२ वही, पृ० ५०।

३ देखिए 'हिन्दी साहित्य' बीमवी शताब्दी' (प्रथम संस्करण) पृ० १८४-१८९।

हैं। उनका विचार है कि वेदो, ब्राह्मण ग्रन्थों और उपनिषदों आदि में भी यथास्थान कहानियाँ पाई जाती हैं तथा पुराण, महाभारत तो कहानियों के भंडार ही हैं।^१ उनके मत से ये कहानियाँ दो प्रकार की होती थी, प्रथम उपदेशात्मक, जिनमें वाणी के अमोघ वरदान में विभूषित होकर पशु-पक्षी भी बोला करते थे तथा जिनमें मनोरंजन की अपेक्षा किमी गम्भीर तत्त्व की आलोचना, नीति तथा धर्म की शिक्षा अधिक रहती थी और दूसरी पहेली बुझाविल के ढग की होती थी, जो आश्चर्यचकित करने तथा मस्तिष्क का विलक्षण आभास दिखाने के लिए लिखी जाती थी। इन कहानियों में कौतूहल, आश्चर्य, अस्वाभाविकता, अतिप्राकृतिकता तथा अतिमानुषिक प्रसंगों की अवतारणा होती थी, जो आधुनिक कहानियों में नहीं है।

इनकी अपेक्षा वे आधुनिक कहानियों में बुद्धि का अधिक समाधान तथा सम्भवता का आविषय मानते हैं। नई कहानी के सम्बन्ध में उनका विचार है कि यह किसी वस्तु की विस्तृत व्याख्या की अपेक्षा केवल किसी जीवनगत मार्मिक अनुभूति या तथ्य की व्यञ्जना ही कर सकती है।^२ वे मानते हैं कि चूँकि कहानी विशेष रूप में नैतिक जीवन से सलग्न रहती है, इसलिए यह साहित्य और जीवन के बीच पडने वाले व्यवधानों को दूर करती रहती है तथा लोकजीवन से अधिकाधिक संपृक्त रहती है।

वे प्राचीन आख्यायिका तथा कथा को कहानी की अपेक्षा उपन्यासों के भेद मानते हैं। उनके विचार से इनमें आख्यायिका के अन्तर्गत ऐतिहासिक उपन्यास आते हैं, जिनमें क्रमबद्ध घटनाएँ विस्तार से आती हैं और कथा के अन्तर्गत कल्पित कथाएँ आती हैं, जिनमें केवल थोड़ी घटनाओं का समावेश होता है। वे ऐतिहासिक तथा पौराणिक कहानियों के लिए हिन्दी में आख्यायिका शब्द को ग्रहण करना उचित समझते हैं। वे भी कहानी में एक ही कथानक को मान्यता देते हैं। उनका विचार है कि कहानियों में उपन्यासों की भाँति शाखा-प्रशाखा की परम्परा नहीं रखी जा सकती। उनकी कथा एक ही रहती है तथा उममें विशेष प्रकार के मोड़ों से धारा नहीं उत्पन्न की जा सकती। उन्होंने कहानी के कथानक, संवाद, चरित्र-चित्रण तथा उद्देश्य नामक केवल चार अंगों का ही विवेचन किया है।

कहानी के छोटे आकार के सम्बन्ध में उनका विचार है कि “छोटी कहानी अब इतनी छोटी होने लगी है कि दस, पन्द्रह पक्तियों के अनुच्छेद तक में समाप्त हो जाती है। बर्ना रूप तो अलग रहे यह नामरूपहीन निर्गुण बन रही है।”^३ इस सम्बन्ध में उनका मत है कि ये आजकल अपने छोटे रूप में प्रतीकों से भी काम लेने लगी हैं। इसी से प्रतीकात्मक छोटे-छोटे गद्य-खंडों को भी कहानियाँ कहा जाता है।

१ देखिए वाङ्मय विमर्श (म० २०००) तृतीय संस्करण, पृ० ६२।

२ देखिए वही, पृ० ६३।

३ वही, पृ० ६३।

वे कहानियों तथा उपन्यासों में खड-काव्य तथा महाकाव्य का सा अन्तर मानते हैं। उनका विचार है कि कहानियों में उपन्यास के समान चरित्र के विकास या निरूपण को अवकाश प्राप्त नहीं होता, क्योंकि कहानियों में जीवन की एक झलक में, घटनाओं, कार्य-व्यापारों, सवादों तथा परिस्थितियों आदि कई बातों पर लेखक को दृष्टि जमानी पड़ती है। वे कहानी की अपेक्षा उपन्यास में अधिक शक्ति मानते हैं, क्योंकि कहानी के गृहीत जीवन-खड में विशेष सावधानी की आवश्यकता होती है। यदि चुना हुआ खट-जीवन मार्मिक नहीं हुआ तो कहानी आकर्षक नहीं हो सकती।

वे कहानी के सवादों का आकार प्रकार भी छोटा और सधा हुआ होना अच्छा समझते हैं। उनकी स्वाभाविकता के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "सवाद रखने में ऐसी सावधानी भी रखनी चाहिए जिससे पता चले कि दो व्यक्ति बातचीत कर रहे हैं, केवल दो मुख नहीं बोल रहे हैं।" उनके विचार से कथोपकथन का मुख्य उद्देश्य चरित्र पर प्रकाश डालना, घटनाओं को गतिशील बनाना तथा कथावस्तु में मनोरञ्जकता लाना है। वे मानते हैं कि इसके द्वारा कहानी में व्यक्तियों की भिन्नता दिखाई जा सकती है।

वे देश काल का विचार उन कहानियों में विशेष रूप से आवश्यक समझते हैं, जिनमें स्मृत्याभ्यास-पद्धति से अतीत-जीवन की अनुभूति कराई जाती है।^१ उन्होंने कहानियों का उद्देश्य मनुष्य को मनुष्य बनाने में सहायता पहुँचाना तथा उसको असंस्कृत वासनाओं से निकाल कर मनुष्यत्व की उच्च भूमि पर प्रतिष्ठित करना माना है।

रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'—

शिलीमुख जी ने 'आधुनिक हिन्दी कहानियाँ' की भूमिका में कहानी का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत किया है। उन्होंने कहानी के मूल, उत्पत्ति, पुरानी कहानी से अन्तर उपन्यास में भेद, परिभाषा, स्वरूप, प्लॉट, शीर्षक, वातावरण, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, दोष, प्रकार आदि तत्त्वों का गम्भीर विवेचन किया है। वे कहानी के मूल में वृत्त वर्णन, सम्वाद तथा उत्सुकता मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कहानी का मूल ऋग्वेद में है। वे कथा तथा आख्यायिका की गणना उपन्यास में करते हैं तथा उनकी अपेक्षा हितोपदेश और ईसप की कहानियों को आधुनिक कहानियों का पूर्व रूप मानते हैं। वे आधुनिक छोटी कहानी को पाश्चात्य आदर्शों की वस्तु मानते हैं।

उनके विचार से आधुनिक तथा पुरानी कहानी में यह अन्तर है कि पुरानी कहानी का मूल उद्देश्य उपदेश करना तथा सब बातों को अद्भुत रूप में प्रस्तुत करना होता था

१ वाङ्मय विमर्ग (सं० २०००) तृतीय संस्करण, पृ० ७०।

२. वही, पृ० ७०।

३ "मनुष्य वर्ग का अन्त अपने मजातीयों के सम्बन्ध में कुछ कहना सुनना चाहना ही है—जिज्ञासा से नहीं, केवल उत्सुकता के विनोद के लिए।" आधुनिक हिन्दी कहानियाँ, प्रथम संस्करण, पृ० ६।

और आधुनिक कहानी काव्य का एक अंग है, कहानी-शिल्प की ओर ध्यान देती है, प्राकृतिक रूप में सामने आती है, मनुष्य की मनुष्य के प्रति संवेदना और उत्कठा जाग्रत करती है, भिन्न-भिन्न मानव वृत्तियों का आश्रय लेती है तथा रस-परिपाक की ओर ध्यान देती है ।

वे कहानी तथा उपन्यास का मूल भेद आकार की अपेक्षा एकतथ्यता तथा संवेदना मानते हैं । उनका विचार है कि कहानी में मूल तथ्य एक ही होता है तथा अन्य तथ्य महायक मात्र होते हैं । उसके एक तथ्य में एक ही उत्कट संवेदना भी होती है । इसकी अपेक्षा उपन्यास में व्याख्या का तत्त्व अधिक होता है, जिससे संवेदना की तीव्रता नष्ट हो जाती है तथा कहानी की संवेदना की तीव्रता इतनी अधिक होती है कि उसका प्रभाव आकस्मिक तथा असामान्य होता है ।

वे कहानी में संवेदना, स्मृति-विस्मृति की महत्ता तथा लेखक के निजी दृष्टिकोण और अनुभव के मूल आधार की महत्ता स्वीकार करते हैं । उनका विचार है कि कहानी में लेखक की सहृदयता, राग-विरागमयी प्रवृत्ति की अनुरजना तथा उसकी तीव्र संवेदना का प्रकट होना आवश्यक है । कहानी में लेखक को अपने अनुभव की कुछ प्रमुख बातों को व्यक्त करना चाहिए तथा जो महत्त्वहीन हो उन्हें विस्मृत कर देना चाहिए । कहानी में सार्थक तत्त्वों के चुनने से ही वास्तविकता की अनुभूति होती है तथा तत्त्वों की सार्थकता का निर्णय लेखक के अपने संवेदना-कोण से होता है ।^१ कहानी-लेखक के अनुभव के आधार मनुष्य और उसके कार्य है तथा वह अपनी मूल संवेदना की अभिव्यक्ति, स्थान, व्यक्ति तथा कार्य अर्थात् वातावरण, पात्र तथा प्लॉट के माध्यम से कर सकता है । उनका कथन है "प्लॉट उन तमाम घटनाओं की व्यवस्थित समष्टि है, जिसका दर्शन हमको कहानी में होता है, पात्र उन घटनाओं के अधिनेता या अधिनीत हैं और वातावरण, स्थान तथा अवसर सम्बन्धी परिस्थिति है ।"^२

वे कहानी के प्लॉट के आवश्यक गुण क्रमबद्धता तथा मौलिकता समझते हैं तथा उनमें घटनाओं की स्वाभाविक सम्बद्धता, कारण-कार्य सम्बन्ध, गतिशीलता, सौद्देश्यक प्रभाव-पूर्णता तथा संवेदना के स्पष्टीकरण की शक्ति मानते हैं । उनका विचार है कि कहानी की मौलिकता नई घटनाओं को ढूँढ निकालने में नहीं बल्कि संवेदना ढूँढने में है । वे कहानी के शीर्षक को किसी उद्देश्य का सूचक, निरर्थक वाक्य या शब्द शून्य, पाठक के मन को भ्रम में डालने वाला तथा उसकी उत्सुकता को जाग्रत करके उसे दूसरी ओर न ले जाने वाला होना मानते हैं । उनका विचार है कि कहानी के आरम्भ में भूमिका का समावेश उचित नहीं होता तथा उसका आरम्भ किसी आकस्मिक घटना या वार्तालाप में करना ठीक है । कहानी का प्रारम्भ प्लॉट के किसी भी स्थल से कलात्मक रूप में हो सकता है तथा उसका अन्त भी आकस्मिक तथा स्वाभाविक होना चाहिए । वे कहानी की

१. देखिए 'आधुनिक हिन्दी कहानियाँ' (प्रथम संस्करण) पृ० १८-१९ ।

२. वही, पृ० २० ।

चरम सीमा को उसकी पुंजीभूत संवेदना मानते हैं तथा उसके एक-एक वाक्य का उसकी ओर अग्रसर होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि कहानी में लेखक का व्यक्तित्व बड़े महत्त्व का होता है क्योंकि यही उसके संवेदनकोण को उत्पन्न करता है

वे कहानी में वातावरण के लिए उतना ही स्थान अपेक्षित मानते हैं, जितने से वह संवेदना को तीव्र बना सके। वे मानते हैं कि जिन कहानियों में लेखक भौतिक घटनाओं के स्थल पर अन्तर्जगत् की घटनाओं की संवेदना को ही अपना लक्ष्य बनाता है वे ही कहानियां अमर होती हैं। उनके विचार से कहानी में वातावरण का आभासमात्र देकर उसकी पूर्ति पात्रों के कार्य-कलापों तथा संवादों से ही होनी चाहिए।

प्लॉट और वातावरण की मांति वे चरित्र-चित्रण का उद्देश्य संवेदना को तीव्र रूप में उद्दीप्त तथा अग्रसर करना मानते हैं। वे चरित्र-चित्रण में स्वामाविकता को आवश्यक समझते हैं, जो पात्रों के स्वयं अपनी बातचीत तथा कार्यों द्वारा अपने चरित्र को प्रकट करने से आ सकती है। वे कहानी में चरित्र-चित्रण के लिए स्थान नहीं मानते। उनका विचार है कि जिस प्रकार उचित स्थान पर बिन्दु रख देने से वृत्त की कल्पना हो जाती है, वैसे ही कहानी में चरित्र के एक तथ्य की तीव्रतम संवेदना से पात्र के साधारण चरित्र के वृत्त की कल्पना स्वयं हो जाती है। वे उस कहानी को श्रेष्ठ कहते हैं, जिसमें व्यंजनात्मकता अधिक होती है।

वे मानते हैं कि कथोपकथन कहानी को नेत्रों के समान चमका देता है और प्लॉट की गति को अग्रसर करके तथा पात्रों की अवस्था या चरित्रों की सूचना देकर एक द्विविध उद्देश्य की पूर्ति करता है।^१ उनका विचार है कि किसी पात्र के मुख से कहलाया गया एक भी वाक्य उस पात्र के उतने चरित्र और परिस्थिति का द्योतक होना चाहिए जितने का मुख्य संवेदना से सम्बन्ध हो।

उन्होंने रावर्ट डेविस द्वारा प्रतिपादित कहानी के चार दोष, असम्बद्धता, प्लॉट की हीनता, अमौलिकता तथा दुरारम्भ को भी मान्यता दी है। इनके अतिरिक्त भी वे इसमें लेखक के उद्देश्य, उपदेश वृत्ति तथा भाषा शैली से सम्बन्ध रखने वाले अनेक अन्य दोषों का उत्पन्न होना मानते हैं।

वे कहानी लिखने की पद्धति के आधार पर कहानी के ऐतिहासिक, आत्मचरित्रात्मक, कथोपकथनात्मक, पत्रात्मक तथा डायरी सम्बन्धी अनेक प्रकार मानते हैं। इसके अतिरिक्त वे भी राजनैतिक, पौराणिक, जासूसी, वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक, भावुक, अद्भुत, साहसिक रूपक के ढंग की (एलीगोरिकल) छायावादी आदि असंख्य प्रकार की कहानियां मानते हैं। वैज्ञानिक कहानियों के अन्तर्गत वे भौगोलिक, जीव-विद्या-सम्बन्धी आदि कहानियों को ग्रहण करते हैं।

वे कहानियों में उद्देश्य के समर्थक तो हैं, पर उनका विचार है कि कहानी का उद्देश्य किसी संवेदना के रूप में प्रकट होना चाहिए, उपदेश के रूप में नहीं। वे मानते

१. देखिए 'आधुनिक हिन्दी कहानियां' (१९३१) प्रथम संस्करण, पृ० ५५।

है कि कहानी में लेखक को उद्देश्य का आग्रह नहीं लेना चाहिए, वरन् उसे उद्देश्य के पीछे अपने को छिपा लेना चाहिए ।

डा० रामकुमार वर्मा—

वर्मा जी कहानी की उत्पत्ति अनन्तकाल से मानते हैं । उन्होंने 'साहित्य समालोचना' नामक पुस्तक में भारतीय साहित्य में कहानी के विकास का विवरण प्रस्तुत किया है ।^१ वे कहानी के मुख्य पाँच अंग मानते हैं, घटनाएँ तथा कार्य, पात्र, कथोपकथन, शैली तथा आदर्श । इन्हीं को उपन्यास के भी प्रमुख तत्त्व मानते हैं । इस प्रकार उन्होंने उपन्यास तथा कहानी के एक ही से तत्त्व माने हैं । वे कहानी के कथानक में प्रवाह तथा अंग-संगठन की आवश्यकता मानते हैं । उनका विचार है कि इसके प्रारम्भिक भाग में पाठको के लिए आकर्षण, उसका कहानी से पूर्ण सामंजस्य तथा उसमें उद्देश्य का आभास मिलना चाहिए । वे इसका दूसरा भाग (विकास) मानते हैं तथा उसका उतना ही विस्तार आवश्यक समझते हैं, जितना पात्रों और घटनाओं को आगे बढ़ाने के लिए आवश्यक है । इनके विचार से कहानी का तीसरा भाग कौतूहल है, जो 'विकास' तथा कहानी की चौथी अवस्था 'चरम सीमा' के बीच का पुल है । इस कौतूहलता से ही वे कहानी में रोचकता का आविर्भाव मानते हैं । वे 'चरम सीमा' की दशा में कहानी का सारभूत तत्त्व सन्निहित समझते हैं । वे कहानी के चरित्र-चित्रण में पात्रों के बाह्य रूप तथा उनके भावात्मक विचारों का स्पष्टीकरण करना आवश्यक समझते हैं तथा 'कथोपकथन' को कहानी का सर्वोत्तम भाग मानते हैं । उनका विचार है कि कथोपकथन, स्वाभाविक, उपयुक्त, भावनात्मक तथा बोलने वाले के अनुरूप होना चाहिए ।^२ वे कहानी के उद्देश्य का तात्पर्य जीवन की किसी विशेष दशा का चित्रण करना समझते हैं तथा उसकी विशेष अनिवार्यता मानते हैं । उनका विचार है कि श्रेष्ठ कहानी में मौलिकता, घटनाओं की स्वाभाविकता, लेखक के व्यक्तित्व की अमिव्यक्ति, सरसता, कहानी-कला के तत्त्वों का पूर्ण आधार, वाछनीय विषय तथा हृदयस्पर्शिता के गुण होने आवश्यक हैं ।^३

विनोद शंकर व्यास तथा ज्ञानचन्द्र जैन—

इन लेखकों ने 'कहानी कला' नामक पुस्तक में कहानी का विवेचन प्रस्तुत किया है तथा उसके स्वरूप, उत्पत्ति, उपन्यास से भेद, प्लॉट, शीर्षक, वार्त्तालाप, अंग, प्रकार आदि विषयों का विवेचन किया है । वे मानते हैं कि कहानियों में आकार, प्रकार, रूप-रेखा तथा सामग्री में कालानुसार परिवर्तन होता आया है ।^४ वे आधुनिक कहानियों के

१ देखिए 'साहित्य समालोचना' (१९४२) पृ० २५ से ३१ ।

२ वही, पृ० ७३ ।

३ देखिए वही, पृ० ८५ से ९० ।

४ 'कहानी कला' (प्रथम संस्करण), प्रकाशक: हिन्दी साहित्य कुटीर, पृ० १ ।

रूप-निर्माण में फ्रेंच तथा रूसी कहानियों का विशेष महत्त्व मानते हैं तथा उनमें प्राचीन कहानियों की अनियंत्रित तथा अप्रासंगिक भावुकता, उपदेशात्मकता और निर्णयात्मकता की अपेक्षा मनोरहस्यों के उद्घाटन की प्रवृत्ति, विश्लेषणात्मकता और शोवनात्मक भावना की प्रधानता समझते हैं।^१ वे समझते हैं कि कहानी में किसी भावना विशेष का चित्रण रहता है तथा उपन्यास का 'कन्वास' विस्तृत होता है। उसमें संपूर्ण जीवन की विविधता का चित्र उतारा जा सकता है।^२

आधुनिक कहानी के सम्बन्ध में उनका विचार है कि उसमें किसी अनावश्यक प्रसंग के लिए स्थान नहीं होता तथा उसका प्रत्येक चरण उसके प्रधान उद्देश्य की पूर्ति करने वाला होता है।^३ वे श्यामसुन्दरदास की भांति यह मानते हैं कि इसकी घटनाओं का प्रवाह ऐसा होना चाहिए कि पाठक की उत्सुकता उत्तरोत्तर बढ़ती जाय तथा उसका लक्ष्य 'क्लाइमेक्स' की तीव्रतम स्थिति पर ही व्यक्त हो। उनके विचार से कहानीकार की सफलता उसकी भावों की प्रेषणीयता करने की शक्ति में है।^४

वे कहानी के प्लॉट को उन घटनाओं का समूह मानते हैं, जो अपने में सम्पूर्ण होता है, जिसका सम्मिलित रूप में एक निश्चित अर्थ होता है तथा जो एक निश्चित मन्तव्य को व्यक्त करने की क्षमता रखता है। उनके विचार से कहानी में प्लॉट का वही महत्त्व है, जो शरीर में हड्डियों का होता है।^५ वे प्लॉट को रचना-क्रम के अनुसार चार भागों में बांटते हैं, (१) प्रस्तावना, (२) मुख्यांश, (३) क्लाइमेक्स तथा (४) पृष्ठ भाग।

वे भी अन्य आलोचकों की भांति शीर्षक का विशेष महत्त्व मानते हैं। उनका कथन है "जैसे किसी बड़ी दुकान में उसकी खिड़कियों को सजाना पड़ता है, उसी तरह कहानियों में शीर्षक का आकर्षक होना आवश्यक है।"^६ वे उसकी सफलता इस बात में मानते हैं कि वह कहानी को अपने घुंघले आवरण में छिपा ले तथा कहानी से सामंजस्य हो। वार्तालाप के संबंध में उनका विचार है कि "उसका प्रयोग कहानी में उसी स्थल पर उचित है, जहां वातावरण के अनुसार उसका प्रयोग स्वाभाविक ही नहीं अनिवार्य भी जान पड़े।"^७ वे मानते हैं कि वार्तालाप का स्वरूप मनोभावों के अनुरूप हो, वह प्रतिदिन के वार्तालाप से भिन्न हो तथा उसमें उसकी अपेक्षा विशेष पालिश हो।

१. 'कहानी कला' (प्रथम संस्करण) प्रकाशक: हिन्दी साहित्य कुटीर, पृ० ११।

२. देखिए वही, पृ० १२।

३. देखिए वही, पृ० १३।

४. देखिए वही, पृ० १२।

५. देखिए वही, पृ० १५।

६. देखिए वही, पृ० ३४।

७. देखिए वही, पृ० ६१।

उनके विचार से कहानी के विभिन्न अंग प्लाट, रचना-क्रम, शीर्षक, आरम्भ और अन्त, चरित्र, वार्तालाप, भाषा और शैली है। इनमें से वे प्लाट को प्रथम तथा रचना-क्रम को द्वितीय महत्त्व देते हैं। उन्होंने पाँच प्रकार की कहानियों का वर्णन किया है, साहसिक, घटनात्मक, पौराणिक, ऐतिहासिक तथा भावात्मक।

रायकृष्ण दास तथा पद्मनारायण आचार्य—

इन लेखकों के कहानी सम्बन्धी सिद्धान्त हिन्दी के रचनात्मक साहित्य पर निर्भर है, अन्य भाषा की कहानियों के आधार पर नहीं। इसलिए इनकी कहानी सम्बन्धी सिद्धान्तिक विचारधारा नवीनता सम्पन्न है। उन्होंने हिन्दी की नई कहानियों की विशेषताओं तथा तत्त्वों का विशेष निरूपण किया है। वे कहानी को अंगरेजी के 'पसनल ऐंसे' के समान मानते हैं, जिसमें लेखक के मन पर जो किसी परिस्थिति की प्रतिक्रिया तथा अनुभूति होती है या प्रभाव पड़ता है, उसी के आधार पर घटना या परिस्थिति का चित्रण भी होता है। वे मानते हैं कि कहानी में जीवन के एक बिल्कुल असाधारण अथवा साधारण पहलू को आकर्षक तथा रोचक रूप में प्रस्तुत किया जाता है। वे घटना-रहित तथा परिस्थिति-रहित कहानियों की भी सम्भावना मानते हैं।

वे मानते हैं कि हिन्दी की नई कहानियों में प्रायः कथानक, अभिव्यक्ति की रमणीयता, वर्णन और आन्तरिक विश्लेषण की प्रमुखता रहती है।^१ हिन्दी कहानी में न तो काव्य की सी आलंकारिक उक्तियाँ तथा वर्णन हैं न नाटकों का सा आलंकारिक तथा काव्यात्मक कथोपकथन। वे इनमें दो ही भावनाएँ प्रमुख मानते हैं, कटु विरोध या व्यापक सहानुभूति।

वे कहानी को शिक्षा, उपदेश तथा नैतिक सन्देश की अवतारणा करने वाली अथवा किसी लक्ष्य की आवश्यकता रखने वाली नहीं मानते। उनका विचार है कि यदि उसमें वस्तुतः सच्चा चित्रण है तो कहानी को किसी अन्य बात की अपेक्षा नहीं है।^२

गिरधारी ला—

गिरधारीलाल जी ने अपनी पुस्तक 'कहानी—एक कला' में विस्तार से कहानी-कला का विवेचन किया है। उन्होंने भी अन्य अर्वाचीन लेखकों की भाँति कहानी के स्वरूप, उपन्यास से इसके भेद, कथानक, शीर्षक, पात्र, चित्रण, संवाद, शैली, देशकाल, उद्देश्य आदि विषयों पर विचार प्रकट किए हैं। वे कहानी की वर्तमान उच्चकोटि की कला तथा सफलता का कारण अमरीकी तथा यूरोपीय कलाकारों की कृतियाँ बताते हैं।^३

१. देखिए 'नई कहानियाँ' प्र० नागरी प्रचारिणी सभा, काशी (स० १९९८) पृ० २।

२. देखिए वही पृ० ५।

३. देखिए 'कहानी—एक कला' (सन् १९४१) पृ० ६।

वे कहानी को मानवीय अनुभवों तथा कल्पनाओं का मिश्रण मानते हैं तथा शुक्ल जी की भाँति उनके स्वरूप निर्माण में नाटक, उपन्यास, उपाख्यान आदि का श्रेय समझते हैं।

वे उसे किसी एक पात्र के जीवन की मानव हृदय पर गहरा प्रभाव डालने वाली ऐसी घटना समझते हैं, जिससे जीवन में एक वेग तथा गति का संचार होता है, क्योंकि उसमें वैचित्र्य तथा वास्तविकता के सामंजस्य की प्रतिष्ठा होती है। वे उसमें पूर्णता तथा पराकाष्ठा की गुंजाइश नहीं मानते। उनका विचार है कि “कहानी अपने प्रधान पात्र के भावना-वैचित्र्य की गहरी छाप लगाती हुई अपने ध्येय की प्राप्ति के लिए अग्रसर होती रहती है।”^१ वे ऐडगर ऐलन पो की भाँति कहानी में प्रभाव की एकता को भी अनिवार्य मानते हैं। उनका विचार है कि जब तक कहानी जिगर में न पँठ जाय तब तक वह अपने प्रभाव में मफल नहीं होती तथा जिगर में पँठने के लिए उसके प्रभाव का शक्तिशाली होना आवश्यक है।^२

उन्होंने भी कहानी में सक्षिप्तता के गुण की आवश्यकता बताई है। उनका विचार है कि वह इतनी बड़ी होनी चाहिए, जिससे पाठक का जी न ऊँच जाए।^३ वे डा० श्रीकृष्णलाल की भाँति उसमें कम से कम घटनाओं तथा प्रसंगों का समावेश होना उचित समझते हैं। उनका कथन है कि “कहानी में एक विशेष घटना को ही लेकर कहानी आगे बढ़ती है एवं उसी के माथ समाप्त भी हो जाती है। जीवनी, इतिहास अथवा उपन्यास की भाँति उसमें क्रमबद्ध घटनाएँ नहीं होती।”^४ यदि घटनाएँ अधिक हो तो वे उनका एक दूसरे से तथा लक्ष्य से सम्बद्ध रहना आवश्यक समझते हैं।

वे हड्सन के अनुसार कहानी को उपन्यास से केवल आकार में ही नहीं बरन् गठन, उद्देश्य जाति में भी भिन्न मानते हैं।^५ उनका विचार है कि उपन्यास की अपेक्षा इसमें मौलिक भाव तथा कल्पना का होना अधिक आवश्यक है।^६ यदि कहानी में नाटकीय गुणों का समावेश न हो तो वह सुन्दर नहीं बन सकती। वे उसके घटना-वैचित्र्य, मार्मिक दृश्यों के सरल रोचक वर्णन की बहुलता, आधार एवं पात्रों की न्यूनता, कथोपकथन, हृदय पर गहरी छाप लगाने वाली रीतियों का प्रयोग, पात्रों के जीवन में सकट उपस्थित करना, स्थिति को प्रोत्साहन देना आदि गुणों को नाट्य-कला की देन मानते हैं।^७ वे मानते

१. देखिए ‘कहानी—एक कला’ (सन् १९४१), पृ० ११।

२. देखिए वही पृ० २१६।

३. देखिए वही पृ० १०-११।

४. वही पृ० १०-११।

५. “एज दी स्टोरी डिफरेंट फ़ॉम दि नॉविल इन लैंग्वेज मो डट मस्ट ऑव नैसिमिटी डिफरेंट फ़ॉम डट इन मोटिव, प्लान एण्ड स्ट्रक्चर” ‘एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑव लिटरेचर’ हड्सन (द्वितीय संस्करण) १९५४, पृ० ३३८।

६. देखिए ‘कहानी—एक कला’ (सन् १९४१) पृ० १९।

७. देखिए वही पृ० १२।

हैं कि कहानी भी नाटक की भाँति भूमिका या प्रस्तावना के बिना प्रभावोत्पादक बनती है। उनके विचार से कहानी का स्केच से यह अन्तर है कि स्केच में कहानी जैसा पत्राह तो है पर उस जैसी कथानक की तीव्रतम स्थिति तथा आकस्मिक परिसमाप्ति का गुण नहीं है।

वे कहानी के कथानक का श्रेष्ठ आधार, मानव जीवन सम्बन्धी गहरे अनुभवों की चमत्कारपूर्ण अभिव्यक्ति मानते हैं। उनका विचार है कि यदि कहानी में एक से अधिक घटनाएँ हो तो माला के फूलों की तरह गुंथी हुई होनी चाहिएँ तथा सबकी गति एक ही ओर होनी चाहिए। वे कथानक के आदि, मध्य और अन्त में विशेष सावधानी का प्रयोग आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि चूँकि कहानी में भूमिका तथा पूर्ण विवरण के लिए स्थान नहीं होता, इसलिए उसमें ऐसा निर्देश आवश्यक है, जो सम्पूर्णता का सूचक हो।^१ वे उसी कथा को उच्चकोटि का मानते हैं, जिसकी रचना जीवन की कठिन से कठिन गुत्थियों और उच्च सिद्धान्तों से होती है।^२ उनका विचार है कि यदि कहानी का प्रारम्भ अच्छा न होगा, तो भीतर लाख सुन्दरता होने पर भी उसे कोई नहीं पड़ेगा।^३ इसलिए वे सिद्धान्त विशेष के अनुसार किसी दृश्य के वर्णन द्वारा, किसी पात्र के जीवन के निर्देशात्मक परिचय द्वारा तथा घटनाओं या कथोपकथन द्वारा, उसका प्रारम्भ करना अच्छा समझते हैं। वे कहानी की प्रत्येक घटना का अन्त से सम्बद्ध होना आवश्यक समझते हैं। वे कथानक में रोचकता, नूतनता, आश्चर्यजनकता, मौलिक भाव, रहस्य तथा समस्याओं और उनके समाधान की आवश्यकता बताते हैं।

वे भी अन्य आधुनिक आलोचकों की भाँति कहानी की उत्कृष्टता तथा निकृष्टता उसके शीर्षक पर आधारित मानते हैं; उनका विचार है कि कहानी का शीर्षक आकर्षक, निरुद्देश्य, विशिष्ट तथा नवीन होना चाहिए तथा वह उसके मुख्य पात्र, विषय, भाव, रस, प्रधान घटना, मुख्य वस्तु अथवा दृश्य तथा स्थान के आधार पर रखा जाना चाहिए।

वे उस कहानी को सफल कहते हैं, जिसमें समुचित रूप से वस्तु और पात्र दोनों का निर्विरोध निर्वाह होता है।^४ उनका विचार है कि कहानी के चरित्रों के विकास का आधार एक ही महत्वपूर्ण घटना होनी चाहिए।^५ वे मानते हैं कि कहानी के पात्र मानव समाज के सन्निकट होने चाहिए तथा उनका चरित्र-चित्रण पूर्णतया स्वाभाविक होना चाहिए। वे पात्रों के चित्रण के लिए उनके निजी व्यक्तित्व तथा मनोवैज्ञानिक अध्ययन की विशेष आवश्यकता समझते हैं तथा स्वाभाविक चरित्र-चित्रण की कुजी आदर्श समन्वित यथार्थवाद मानते हैं।

१. देखिए 'कहानी—एक कला' (सन् १९४१) पृ० ५०।

२. देखिए वही पृ० ४१।

३. देखिए वही पृ० ५८।

४. देखिए वही पृ० ५८।

५. देखिए वही पृ० ६८।

सवादों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि कहानी में सरस तथा मन को आकर्षित करने वाले सवाद आने चाहिए क्योंकि ये कहानी को गतिशील करते हैं तथा उसके पात्रों के चरित्रों की मनोवैज्ञानिक व्याख्या करके उनका ज्ञान कराते हैं। इन्होंने अस्वाभाविकता, अनुपयुक्तता तथा अश्लीलता को सवादों की मर्यादा नष्ट करने वाले दोष माना है।

वे सस्थान-समावेश तथा दृश्यावली (एटमासफीयर तथा बैकग्राउण्ड) को चरित्र का विकास करने के लिए विशेष प्रयोजनीय मानते हैं, क्योंकि ये कहानी की मोहकता की वृद्धि करते हैं तथा दृश्यो और पात्रों की स्वाभाविकता को सच्चा तथा आकर्षक बनाते हैं। वे पात्रों के स्वभाव के वर्णन में समय तथा स्थान का स्वाभाविक वर्णन आवश्यक समझते हैं तथा यह मानते हैं कि घटनाओं की गतिशीलता एक मात्र दृश्यो पर ही निर्भर रहती है।

वे कहानी का उद्देश्य शिक्षा देने की अपेक्षा मानव हृदय की किसी भी अनुभूति का हृदयस्पर्शी तथा मार्मिक वर्णन करके आनन्द प्रदान करना मानते हैं। वे मानते हैं कि कहानी आनन्द देने के लिए ही सौन्दर्य की सृष्टि करती है तथा किसी अविच्छिन्न भाव-धारा का हृदय में उद्रेक करना ही कहानी का उद्देश्य है। उनके विचार से जहाँ कला है वहाँ सतिशिक्षा स्वयं उपस्थित रहती है।

उन्होंने कहानी में शैली का विशेष महत्त्व स्वीकार किया है।^१ इसलिए वे कुछ विद्वानों के इस विचार को कि 'भाव अनुभूति चाहिए भाषा कोऊ होय' नहीं मानते। वे जटिलता को कहानी के सौन्दर्य में बाधक समझते हैं तथा सरलता में ही उसका सौन्दर्य मानते हैं, क्योंकि इसके द्वारा ही कहानी लोक रुचि को अपनी ओर आकर्षित कर लेती है।^२ उनका विचार है कि भाषा कहानी के भावों का आधार है तथा यह सरल और मुहावरेदार होनी चाहिए। वे लिखते हैं कि "कहानी में कहने की बात, प्रकट करने का विषय, नपे-तुले शब्दों में सरल-सीधी भाषा में कह देना चाहिए... कुशल कलाकार अपने भावों का शृंगार कदापि नहीं करते। बहुत थोड़े में ही वे मूल प्रभाव की प्रतिष्ठा करना चाहते हैं, अगर उनके भाव, वाक्य, उनके मनोभावों को व्यक्त नहीं कर पाते, तो जानिए पहले कदम में वे चूक गए।"^३ वे भाषा तथा शैली का यही उद्देश्य मानते हैं कि लेखक इसके द्वारा अपनी गूढ़ से गूढ़ भावनाओं को स्पष्ट रूप से रोचकता के साथ व्यक्त कर सकता है। वे शैली के लिए उचित शब्दों, विराम-चिन्हों तथा सुसज्जित और छोटे-छोटे पैराग्राफों में कहानी के विभाजन की आवश्यकता समझते हैं।

१. देखिए 'कहानी—एक कला' (१९४१) पृ० ९१।

२. देखिए वही पृ० ४।

३. वही पृ० ५६।

डा० श्रीकृष्णलाल—

डा० श्रीकृष्णलाल ने कहानी की प्राचीनता, इतिहास तथा विकास और आधुनिक कहानी के तत्त्वों का विवेचन किया है। उन्होंने कहानी के कथानक, चरित्र-चित्रण शैलियों तथा वर्गों का विवेचन किया है। उन्होंने भारतवर्ष में कहानियों का प्रारम्भ उपनिषदों की रूपक-कथाओं, महाभारत के उपाख्यानो तथा बौद्ध-साहित्य की जातक-कथाओं से तथा आधुनिक कहानी का प्रारम्भ स० १९०० से माना है।^१ वे भारत में कथा-साहित्य के विकास के मुख्य तीन युग मानते हैं, पहला आदि काल से बारहवीं शताब्दी तक का, जिसमें प्राचीन काल से चली आती हुई उपनिषदों की रूपक कथाओं, महाभारत के उपाख्यानो तथा जातक कथाओं की परम्परा चलती रही, दूसरा तेरहवीं शताब्दी से उन्नीसवीं के अन्त तक का, जिसमें मुसलमानों की संस्कृति तथा कथा-कहानियों की परम्परा का प्रभाव भारतीय कथा-साहित्य पर पड़ा तथा कहानियों की प्रमुख विशेषताएँ लौकिक प्रेम तथा भोग विलास का चित्रण, हास्य और विनोद की बहुलता तथा अति प्राकृतिक और अति मानुषिक प्रसंगों की अवतारणा थी तथा तीसरा, बीसवीं शताब्दी से प्रारम्भ हुआ, जिसमें पाश्चात्य साहित्य, संस्कृति, वैज्ञानिक दृष्टिकोण और भौतिक विचार-धारा का इतना प्रभाव पड़ा कि जनता की रुचि, विचार, भावना, आदर्श और दृष्टिकोण प्राचीन काल से इतने अधिक भिन्न हो गए कि प्राचीन कहानी को कहानी ही नहीं माना गया। हम इनके इस वर्गीकरण से सहमत नहीं हैं। तेरहवीं शताब्दी से १९वीं शताब्दी तक के कथा-साहित्य पर मुसलमानों की संस्कृति तथा कहानियों की परम्परा का प्रभाव मानने का कोई आधार नहीं है। वास्तव में इस काल में भी वीर-काव्यों, रासो-ग्रन्थों, प्रेमाख्यानों के रूप में प्राचीन कथा-साहित्य की शैली तथा रूढ़ियाँ चलती रही थी।^२ यह माना जा सकता है कि उन पर तत्कालीन परिस्थितियों तथा रुचियों का प्रभाव अवश्य पड़ा होगा।

वे प्राचीन और आधुनिक कहानियों के अन्तर का प्रमुख कारण आधुनिक काल में पाश्चात्य संस्कृति और विचारों से उत्पन्न नवीन जाग्रति, चेतना, आलोचनात्मक प्रवृत्ति तथा वैज्ञानिकता मानते हैं। उनका विचार है कि आधुनिक कहानी में बाह्य शक्ति की अमौलिक तथा अतिमौलिक सत्ताओं के स्थान पर मानव की अन्तःप्रकृति का चित्रण होने लगा है तथा इसका विषय और उपादान का क्षेत्र विशेष विस्तृत हो गया है। इसलिए प्राचीन कहानियों की अपेक्षा इसकी आत्मा अधिक सजीव, गम्भीर और सूक्ष्म है।^३

उनकी धारणा है कि आज का कहानी-लेखक काल्पनिक कथा में ऐसे वातावरण की सृष्टि करता है कि उसकी गम्भीरता, स्वाभाविकता और यथार्थवादिता से प्रभावित होकर पाठक को पूर्ण कहानी को सत्य मानना पड़ता है। इन कहानियों में वातावरण

१. हिन्दी कहानियाँ (स० २०००) पृ० १।

२. देखिए 'हिन्दी का आदि काल' (स० २००९) पृ० ६१।

३. देखिए वही पृ० १०-११।

की सृष्टि में वही प्रभाव पड़ता है, जो नाटको में रंगमंचीय कौशल में पड़ता है।' वे ममज्ञते हैं कि स्थान, बाल और पात्र का विचार कर सम्भाव्य सभी बातों के चित्रण में आधुनिक लेखक वातावरण की सृष्टि करता है और यह सृष्टि लेखक की कल्पना पर एक रहस्यमय अवगुण्टन डाल कर उसे सत्य का स्वरूप प्रदान करती है। वह असम्भव घटना को भी हम कौशल से प्रस्तुत करना है कि पाठक इस असम्भव को सम्भाव्य मान लेता है। वे इन वातावरण को आधुनिक कहानी की एक मौलिक एवं नवीन सृष्टि ममज्ञते हैं।' उनके विचार में आत्मा और वातावरण के अतिरिक्त आधुनिक कहानी के रूप और शैली भी प्राचीन कहानियों से नितान्त भिन्न है। उनमें मनोवैज्ञानिकता तथा सामान्य मानवता का अधिक यथार्थ चित्रण होता है।'

वे कहानी को उपन्यास का छोटा रूप नहीं मानते वरन् उसमें सर्वथा भिन्न और स्वतन्त्र साहित्य मानते हैं। उनका विचार है कि प्रभाव क्षेत्र और विस्तार के विचार में आधुनिक कहानी एकाकी नाटक और निबन्ध के बहुत निकट है। वे कल्पना के आरोप तथा वम में वम पात्रों द्वारा कम में कम घटनाओं और प्रसंगों की सहायता से, कथानक, चरित्र, वातावरण और प्रभाव उत्पादि की सृष्टि करना, आधुनिक कहानी की प्रमुख विशेषताएँ मानते हैं।'

वे आधुनिक कहानी में कथानक का होना आवश्यक होने हुए भी अनिवार्य नहीं मानते, क्योंकि उनके विचार में "कभी-कभी केवल कुछ मनोवृत्तियों की बातों, चुटकलों और चित्त को आकर्षित करने वाली मूर्तियों के आधार पर ही कहानी की सृष्टि हो जाया करती है।" वे कहानी में जीवन के एक अंग पर प्रकाश डालने वाले ऐसे कथानक को श्रेष्ठ मानते हैं, जो अपने ही में पूर्ण भी हो।

उन्होंने हिन्दी की कहानियों को तीन वर्गों में विभाजित किया है, कथा-प्रधान, वातावरण-प्रधान तथा प्रभाव-प्रधान और कथा-प्रधान कहानियों के भी तीन प्रकार माने हैं, चरित्र-प्रधान, घटना प्रधान तथा कार्य-प्रधान। कार्य-प्रधान कहानियों के अन्तर्गत कार्य पर जोर दिया जाता है तथा साहसिक, रहस्यमूलक, अद्भुत तथा वैज्ञानिक कहानियाँ इसी श्रेणी के अन्तर्गत आती हैं। वे घटना-प्रधान कहानियों को कला तथा सौन्दर्य की दृष्टि में सबसे अधिक मानते हैं। उनके विचार से वातावरण-प्रधान कहानियाँ कला की दृष्टि से सबसे अधिक श्रेष्ठ हैं, क्योंकि इनमें लेखक को वातावरण के चित्रण और परिपाठ्य (सेटिंग) की अवतारणा द्वारा कला की करामात दिखाने का उपयुक्त अवसर मिलता है। प्रभाव-प्रधान कहानियों में चरित्र, वातावरण, घटना आदि से अधिक प्रधानता

१. हिन्दी का आदि काल (म० २००९) पृ० १३।

२. देखा वही पृ० १६।

३. देखा वही पृ० १७।

४. देखा वही पृ० २३।

५. देखा वही पृ० १९।

किसी विशेष प्रभाव की सृष्टि को दी जाती है। इन तीन प्रकार की मुख्य कहानियों के अतिरिक्त वे रहस्यपूर्ण, ऐतिहासिक, प्राकृतवादी और प्रतीकवादी आदि कहानियों के भी अन्य प्रकार मानते हैं।

वे कहानियों की चार शैलियाँ मानते हैं, ऐतिहासिक, जो सबसे प्रचलित शैली है। इसमें लेखक तटस्थ सा होकर अन्य पुरुष के रूप में इतिहासकार की भाँति कहानी का वर्णन करता है। यह शैली मनोविज्ञान के आधार पर परिष्कृत, स्वाभाविक तथा पूर्ण हो गई है। चरित-शैली में कहानी का कोई पात्र उत्तम पुरुष के रूप में कहानी कहता है। कहानी की तीसरी शैली पत्र-शैली है, जो विशेष दोष-पूर्ण है। इसमें कहानी को समझने के लिए दिमाग लगाना पड़ता है, क्योंकि एक पत्र में लिखी हुई बातों का विवरण और विश्लेषण अन्य पत्रों के पढ़ने पर ही हो सकता है। इसी से बहुत कुछ मिलती हुई डायरी-शैली है, जिसमें पात्रों के उद्धरण से पूरी कहानी कही जाती है।

भगवती प्रसाद वाजपेयी—

वाजपेयी जी ने 'हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ' नामक कहानी-संकलन की भूमिका में कहानी का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत किया है। वे कहानी को मानव-सृष्टि के समान पुरानी मानते हैं तथा उसका मूलाधार, वृत्त-वर्णन समझते हैं। उनका कथन है कि "किसी भी वस्तु का वर्णन करना या उसके प्रति अपने विचार प्रकट करना एक प्रकार से उसकी कहानी कहना है।"^१ वे प्रारम्भिक कहानी का जन्म वेदना से मानते हैं तथा उसके आधुनिक रूप को केवल एक शताब्दी पुराना समझते हैं।

वे कहानी तथा उपन्यास में यह अन्तर मानते हैं कि यदि उपन्यास स्याही का छिड़काव है, तो कहानी पैसिल की पतली लकीर है^२ और उपन्यास में अनेक समावनाएँ तथा कहानी में एक ही सम्भावना होती है। कहानी के स्वरूप के सम्बन्ध में उनका विचार है कि यह जीवन के किसी एक अंग अथवा अवस्था का चित्रण है, जिसके द्वारा एक ही प्रभाव या एक ही संवेदना की उत्पत्ति होती है।^३ वे कहानी में संक्षिप्तता, एक ही भावना का उद्रेक, अनुभवों की संक्षिप्त व्यञ्जना, स्मृति के साथ विस्मृति का आधार, वस्तु, पात्र तथा वातावरण का समावेश भी आवश्यक समझते हैं।

उन्होंने कहानी के घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान, भाव-प्रधान तथा वर्णनात्मक नामक चार प्रकार के कथानक माने हैं। वे कम से कम शब्दों में किसी पात्र का चित्रण करने के पक्ष में हैं तथा कहानी के पात्रों के चुनाव में कोई बन्धन स्वीकार नहीं करते। वे भी अभिनयात्मक चरित्र-चित्रण की शैली को विश्लेषणात्मक से अधिक महत्त्व देते हैं। उनका विचार है कि शैली या प्रणाली की चारुता भी कहानी का सर्वमान्य अंग है। वे कहानी

१. हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ, प्रथम संस्करण (स० २००७) पृ० (क)।

२. देखिए वही पृ० (घ)।

३. देखिए वही पृ० (घ)।

की ऐतिहासिक, आत्म-चरितात्मक, ऋषोपकथनात्मक, पत्रात्मक, ज्ञायरी तथा वातावरण नामक प्रणालियाँ मानते हैं। वे भी अन्य आलोचकों की भाँति कहानी के विषय का विशेष विस्तार मानते हैं। उन्होंने भी डेविस की भाँति कहानी में असम्बद्धता, अमौलिकता, प्लोट की हीनता, दुरारम्भ आदि दोषों का उल्लेख किया है तथा उसमें विषय, कथानक, पात्र तथा प्रतिपादन की मौलिकता को अनिवार्य समझा है।

उपर्युक्त लेखकों के अतिरिक्त कुछ अन्य लेखकों ने भी कहानी का विवेचन किया है। सुदर्शन जी ने अपने लेख 'कहानी की कहानी' में भारतीय कहानी-लेखकों का यह उद्देश्य माना है कि वे संसार को ऊँचा उठाएं। उनका मत है कि भारत में कहानी का जन्म संसार में सबसे पूर्व हुआ है। वे कहानी में जीवन का सुन्दर तथा यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने के पक्ष में हैं तथा यह मानते हैं कि आधुनिक कहानी-लेखक दुनिया के वर्णन करने की अपेक्षा घर और दिल के रहस्यों को खोलते हैं। वे आधुनिक कहानी द्वारा प्रच्छन्न रूप में उपदेश देने को उचित मानते हैं।

नलिनीमोहन सान्याल कथा-साहित्य के अन्तर्गत उप-कथा, गल्प, कहानी या किस्सा, उपाख्यान, आख्यायिका या दस्तान, उपन्यास या रोमान्स को ग्रहण करते हैं। वे कहानी में उसके चार उपादानों, संवेदना, प्लोट, परिस्थिति तथा पात्र की समग्रता अथवा सामंजस्य को अधिक महत्व देते हैं। उनका विचार है कि कल्पना की विभिन्नता तथा संवेदना की तीव्रता के तारतम्य के कारण कहानियों में विभिन्नता का समावेश होता है तथा प्राचीन कहानियों में रस तथा आधुनिक में संवेदना की प्रमुखता होती है। वे भी कहानियों में ध्वनि या व्यंजना की विशेष आवश्यकता मानते हैं। उनका विचार है कि कहानी के विषय तथा गठन पर जितना मनोयोग आवश्यक है उतना अन्य किसी साहित्यिक रचना पर नहीं है। उनके विचार से यह छील-तराश के द्वारा अनावश्यक अंगों का परित्याग करने से विशेष प्रभावोत्पादक हो जाती है। वे कहते हैं कि कहानी में आन्तरिक सजीवता, शैली, विषय का महत्त्व, चरित्रों के गठन का सम्पूर्ण सामञ्जस्य तथा एकता होती है तथा वह इसी के आधार पर कल्पित निर्माण करती है।^१

इलाचन्द्र जोशी कहानी की यह विशेषता मानते हैं कि वह व्यक्ति के प्रति-दिन के साधारण जीवन की वास्तविक वेदना की सत्ता को यथार्थ रूप में अंकित करके अनन्त की सत्ता के साथ मिला देने में समर्थ होती है। वे उसके मूल तत्त्वों का सम्बन्ध मस्तिष्क की अपेक्षा हृदय से मानते हैं। उनका विचार है कि उसका उद्देश्य मनोरंजन तथा शिक्षा वृत्ति को जाग्रत करने की अपेक्षा रसावेग को उभारना है।^२ वे सौन्दर्य को स्वयं एक शिक्षा मानते हैं। उनका विचार है कि सौन्दर्य की स्वाभाविकता मनुष्य को अपकर्मों से बचाने में जितनी सहायक होती है, उतनी शिक्षा नहीं हो सकती।

१. देखिए साहित्य शिक्षा (सन् १९४३) पृ० ५५।
२. देखिए 'समालोचना तत्त्व' (सन् १९३६) पृ० ६८।
३. देखिए 'साहित्य सर्जना' (सन् १९४०) पृ० ३४-३५।

प्रभाकर माचवे कहानी के मूल में कुतूहल तथा जिज्ञासा मानते हैं। उनका विचार है कि कथासार आत्म-निर्माण की राह से सर्वात्म-निर्माण की ओर बढ़ता है। वे मानते हैं कि कहानी के अस्तित्व की पूर्ति, यथार्थता तथा जीवन के सहेतुक चित्रण द्वारा होती है। वे कहानी में, सूक्ष्म निरीक्षण तथा व्यापक और विशद सहानुभूति को आवश्यक समझते हैं। वे लेखक के उच्चतम अहं के अन्तर्ज्ञान (इनट्यूशन) के अभिव्यक्त होने में कहानी को लिखने की प्रेरणा का केन्द्र-बिन्दु मानते हैं।^१ उनका विचार है कि कहानीकार के जीवन के अनुभवों की सवेदनाएँ अवकाश और अनुकूल मन स्थिति में कल्पना शक्ति को ठेस दे कर कहानी के रूप में निकल पड़ती है।^१ वे कहानी के तीन प्रकार मानते हैं, सुधार-वादियों की बुद्धि-प्रधान, क्रान्तिवादियों की भावुकता को महत्त्व देने वाली तथा लेखक की आन्तरिक अनुभूति से अधिक सम्बन्ध न रख कर बहिर्गत स्थूल प्रयोजन से उत्प्रेरित होने वाली कहानियाँ।

उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि आलोच्य काल में कहानी सम्बन्धी अधिकांश आलोचनाएँ कहानी-संग्रहों की भूमिकाओं के रूप में लिखी गईं तथा कहानी-सम्बन्धी आलोचना के स्वतन्त्र ग्रन्थों का बाहुल्य नहीं रहा। कहानी का सैद्धान्तिक विवेचन प्रायः पाश्चात्य साहित्यालोचन तथा पाश्चात्य कहानी-साहित्य के आधार पर किया गया, किन्तु रामचन्द्र शुक्ल, रायकृष्णदास आदि आलोचकों ने हिन्दी के कहानी-साहित्य के आधार पर भी अपना विवेचन प्रस्तुत किया है। शुक्ल जी का कहानियों का वर्गीकरण केवल हिन्दी की कहानियों के आधार पर ही है। इस प्रकार आधुनिक आलोचकों द्वारा कहानी सम्बन्धी आलोचना में मौलिक चिन्तन का प्रवेश भी इस काल में होने लगा।

इन सभी आलोचकों का विचार है कि कहानी का इतिहास मनुष्य के इतिहास के समान ही पुराना है तथा उसका मूल मनुष्य की प्रकृति के मूल में प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में सदैव रहा है। समय के साथ-साथ इसके रूप तथा वस्तु का परिवर्तन तथा विकास होता रहा है। इनकी यह भी मान्यता है कि सभी देशों के कथा-साहित्य के प्राचीन स्वरूपों में कुछ वस्तुगत एवं रूपगत साम्य भी मिलता है। इन्होंने कहानी की उत्पत्ति के मूल कारण, कुतूहल, वृत्त-वर्णन की इच्छा, उत्सुकता, सवाद तथा उच्चतर अहं के अन्तर्ज्ञान की अभिव्यक्ति आदि माने हैं।

कहानी की उत्पत्ति के सम्बन्ध में इन आलोचकों के दो प्रकार के मत हैं। श्याम सुन्दर दास, डॉ० श्री कृष्णलाल, विनोदशंकर व्यास, गिरधारीलाल, शिलीमुख, भगवती प्रसाद वाजपेयी आदि का मत है कि आधुनिक कहानी का प्राचीन भारतीय कथा साहित्य से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं है तथा इसके विपरीत इसके विकास का सारा श्रेय पाश्चात्य साहित्य को ही है। रामचन्द्र शुक्ल आदि दूसरे आलोचक या तो हिन्दी कहानियों की स्वतन्त्र सत्ता मानते हैं या इनमें भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों ही प्रभावों का मिश्रण

१. देखिए 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' (सन् १९४०) पृ० ७४।

२. देखिए वही पृ० ७९।

स्त्रीनार बरने हैं। उनका विचार है कि हिन्दी कहानी अपनी निजी शैली तथा वस्तु के आधार पर अपना अस्तित्व प्रकट कर रही है। परवर्ती काल में प० नन्ददुलारे वाजपेयी तथा गुलाबराय का यही मन है।^१

उन आलोचकों का विचार है कि आधुनिक हिन्दी कहानी के विकास का आरम्भ श्रीमती शताब्दी में तथा उसकी विशेष समृद्धि का काल इसके दूसरे दशक के मध्य से प्रारम्भ होता है, जिम समय प्रेमचन्द, काँकिक, मुद्गल, प्रमाद आदि ने मौलिक कहानियाँ लिखना आरम्भ किया था। जैसा हम पहले निवेदन कर चुके हैं, आधुनिक हिन्दी-कहानी पर पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों कहानियों का बाह्य तथा आन्तरिक दोनों रूपों में मैदानिक प्रभाव है। इसके शैली तथा वस्तु दोनों पक्षों पर बाह्य प्रभाव होने पर भी भारतीय कथा-साहित्य की परम्परागत आने वाली मूल-धारा का भी इस पर विशेष प्रभाव है। इसके अनिरिक्त इस काल में कहानी एक विशिष्ट निजी रूप में अपने स्वरूप का निर्माण करके स्वयं अपने नवीन सिद्धान्तों को भी जन्म दे रही है।

इन आलोचकों ने कहानी के अन्तर्गत उपकथा, गल्प, कहानी, किस्सा, उपाख्यान, आख्यायिका, दान्तान, रोमान्स आदि का समाहार किया है। इन्होंने कहानी के अंग, कथानक, गवाद, देश-काल, चरित्र-चित्रण, उद्देश्य, शैली, शीर्षक आदि पर विभिन्न विचार प्रस्तुत किए हैं। इनके विचार में कहानी के कथानक, शीर्षक, आरम्भ, अन्त, चरित्र, संवाद, भाषा, शैली, उद्देश्य, दृश्य, संवेदना, परिस्थिति, अनुभवों की सक्षिप्त व्यञ्जना, नामजम्ब, प्रतिपादन की मौलिकता, आदि अंग माने गए हैं तथा इनमें से भी किसी आलोचक ने कथानक, किसी ने लक्ष्य तथा किसी ने वस्तु, पात्र तथा दृश्य तीनों को ही प्रमुख अंग समझा है।

उन लेखकों ने प्राचीन कहानियों की प्रमुख विशेषताओं का भी निर्देश किया है। उनका विचार है कि प्राचीन कहानियों में आकस्मिक घटनाएँ, संयोग (कोइन्सीडेन्स) जमीनिक तथा अतिभौतिक मन्त्राजों का उपयोग, बहुरूपता, वैचित्र्य, कौतूहल, रोमान्स, रम, मनोरंजन की अपेक्षा नीति तथा धर्म की शिक्षा, गम्भीर तत्त्वों की आलोचना, उपदेशात्मकता, निर्णयात्मकता, अनियमित तथा अप्रासंगिक भावुकता के तत्त्व, आश्चर्य, अन्धानाविज्ञान, अनिप्राकृतिक तथा अतिमानुषिक प्रयोगों की उद्भावनाएँ, आदर्श आदि का बाहुल्य रहता है। वे मानते हैं कि इनमें कथा का त्रय, सीधा-सीधा तथा कथानक जटिल होता है, प्रेम का चित्रण अधिक होता है, वानावरण के चित्रण का अभाव होता है तथा पक्ष, पक्षी और मनुष्य समान घरातल पर होते हैं।

इसी प्रकार इन्होंने नवीन कहानियों की भी प्रमुख विशेषताओं का निरूपण किया है तथा उनकी आत्मा, वानावरण, रूप और शैली को प्राचीन कहानियों से भिन्न माना है। उनका विचार है कि नवीन कहानी में जीवन की समस्याएँ, मनोविज्ञान के रहस्य,

१. देखिए 'आधुनिक साहित्य' (म० २००७) पृ० १८८ तथा 'काव्य के रूप' (म० १९५०) ले० गुलाब राय एम० ए०, पृ० २११।

कल्पना की अपेक्षा अनुभूतियों की मात्रा की प्रचुरता, सामान्य जीवन का सत्य, यथार्थ तथा स्वाभाविक चित्रण, अनावश्यक शब्दों का बहिष्कार, चटपटापन, ताजगी, विकास के तत्त्व, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, शोधनात्मक भावना, मनुष्य के मस्तिष्क तथा मन का अधिकाधिक प्रभाव और महत्त्व, सजीवता, सूक्ष्मता, गम्भीरता, शिल्प, सौन्दर्य, कला, प्राकृतिक रूप के प्रति श्रद्धा, विषय तथा उपादान के क्षेत्र की व्यापकता या सम्पूर्ण मानवीय भावनाओं का चित्रण, स्वाभाविकता, सरलता, बुद्धि का अधिकाधिक समाधान तथा सम्यक्ता का आधार, रस-परिपाक, पशु-पक्षी की अपेक्षा, मानव का अधिकाधिक आश्रय, रोचकता, सक्षिप्तता, प्रभाव की एकरता, सौन्दर्य-सृष्टि, रस-मग्नता, छायात्मकता की अपेक्षा सत्तात्मकता, लोकरुचि, वातावरण-चित्रण, भावनाओं की सूक्ष्म व्यञ्जना, अभिव्यक्ति की रमणीयता, वर्णन, आन्तरिक विश्लेषण, आकर्षित करने की शक्ति आदि विशेषताएँ मिलती हैं। इनका विचार है कि आधुनिक कहानी में कम से कम घटनाओं तथा प्रसंगों की सहायता से, कथानक, चरित्र, वातावरण और प्रभाव की सृष्टि होती है, क्रम-बद्धता तथा सगठन होता है, घटनाएँ लक्ष्य से सम्बद्ध रहती हैं, उसका लक्ष्य उसके लिखने से पूर्व निश्चित हो जाता है तथा उसकी अभिव्यक्ति चरम उत्कर्ष (क्लाइमेक्स) पर होती है, यह जीवन के साधारण तथा असाधारण पहलू को आकर्षक तथा रोचक रूप में प्रस्तुत करती है, इसमें कटु विरोध तथा व्यापक सहानुभूति होती है, यह मनुष्य की मनुष्य के प्रति सवेदना तथा उत्कण्ठा जाग्रत करती है, भिन्न-भिन्न मानव-वृत्तियों का आश्रय लेती है, रस-परिपाक की ओर ध्यान देती है, इसका एक-एक वाक्य, चरम सीमा की ओर अग्रसर होता है तथा चरम-सीमा उसकी पुजीभूत तीव्र सवेदना होती है।

इन्होंने कहानी के स्वरूप का भी विवेचन किया है। ये इसे उपन्यास के छोटे रूप की अपेक्षा सर्वथा भिन्न और स्वतन्त्र साहित्य का एक विशिष्ट रूप मानते हैं तथा इसे अंग्रेजी के 'पर्सनल ऐसे' के समान समझते हैं, जिसमें लेखक की प्रतिक्रियाएँ, अनुभूतियाँ तथा प्रभाव, घटना और परिस्थिति के रूप में चित्रित होते हैं,। ये कहानी में सवेदना, व्यञ्जनात्मकता, स्मृति, विस्मृति की महत्ता, लेखक के व्यक्तित्व, दृष्टिकोण, सवेदन-कोण तथा निजी अनुभव का विशेष महत्त्व मानते हैं।

इन आलोचकों का विचार है कि कहानी के विभिन्न तत्त्व, नाटक, निबन्ध, उपन्यास, उपाख्यान, आदि से लिए गए हैं। इनके मत से कहानी ने नाटकों से कथोपकथन, घटनाओं का विन्यास-वैचित्र्य, बाह्य तथा आन्तरिक परिस्थितियों का चित्रण तथा उसके अनुरूप भाव-व्यञ्जना, मार्मिक स्थलों का सरल तथा रोचक वर्णन, पात्रों की न्यूनता, हृदय पर छाप लगाने वाली रीतियों का समावेश, पात्रों के जीवन में सकट उपस्थित करने को प्रणाली, घटना का उत्थान, चरमावस्था, पतन, पात्र-चित्रण आदि तत्त्वों को ग्रहण किया है। इसी प्रकार श्यामसुन्दर दास जी ने कहानी तथा गीति-काव्य में व्यक्तित्व की प्रधानता, एक ही प्रधान भावना का समावेश, एक ही लक्ष्य की पूर्ति, भावना की एक ही धारा, केवल प्रयोजनीय दृश्यो तथा मार्मिक प्रभावों का ही समावेश आदि तत्त्वों की-

समानता का निर्देश किया है। पं० विद्वनाथ प्रसाद मिश्र ने भी कहानी का सङ्ग्रह, परिकथा तथा कथालिका से अन्तर स्पष्ट किया है।

इन्होंने कहानी की कला की तुलना, उपन्यास, नाटक, गीति-काव्य, संस्कृत की कथा आदि से भी की है। उनमें से कुछ आलोचकों का विचार है कि पहले कहानी की गणना उपन्यास में ही थी, किन्तु उसके निजी व्यक्तित्व के विकास के साथ वह उसमें पृथक् हो गई। इयाममुन्दर दाम आदि का विचार है कि उपन्यास तथा कहानी में काल्पनिक मृष्टि, यथार्थ की अनुरूपता, सजीवता आदि कुछ प्रधान गुणों का समावेश है। ये आलोचक उपन्यास की अपेक्षा कहानी में क्षेत्र का सकोच, लाक्षणिकता का समावेश, कथानक की अनिवार्यता, एक ही कथा की मुख्यता, जीवन के एक ही अंग का चित्रण, सङ्ग जीवन का चुनाव, प्रतीकों का प्रयोग, एकतथ्यता का समावेश, एक ही उत्कट संवेदना का आधिपत्य, व्याख्या की कमी, आनन्द तथा सौन्दर्य की प्रधानता, बोद्धिकता आदि तत्वों का समावेश आदि विशिष्ट विशेषताएँ मानते हैं।

इन्होंने कथानक की परिभाषा, विषय, गुण, महत्त्व, आधार आदि का विवेचन किया है। 'शिलोमुन' जी ने घटनाओं की व्यवस्थित ममण्टि को प्लॉट कहा है। व्यास तथा जैन जी ने ऐसी घटनाओं के संग्रह को प्लॉट माना है, जो सम्मिलित रूप में लेखक के किसी मन्तव्य को व्यक्त करने की क्षमता रखता हो। गर्ग जी उन घटनाओं तथा कार्यों को कथानक कहते हैं, जिन पर कहानी का विकास अवलम्बित होता है। इन्होंने कहानी के विषय, मनुष्य, उसके कार्य तथा उसके जीवन के अनुभव माने हैं। ये कहानी में ऐसी ही कथा की अनिवार्यता मानते हैं, जो अपने में पूर्ण हो तथा जीवन के पूरे चित्र की अपेक्षा एक अंग पर ही प्रकाश डाले। व्यास तथा जैन जी प्लॉट रचना के चार भाग — प्रस्तावना, मूल्याङ्कन, कलाङ्गमेकम, पृष्ठ भाग आदि मानते हैं तथा गर्ग जी उसमें आदि, अन्त तथा शीर्षक का महत्त्व समझते हैं। इन्होंने शीर्षक का आकर्षक, सक्षिप्त, स्पष्ट उत्सुकता को जाग्रत करने वाला, निरुद्देश्य, विशिष्ट तथा नवीन होना आवश्यक समझा है। उनका विचार है कि चार शब्दों का ही शीर्षक अच्छा होता है। ये कहानी में भूमिका की आवश्यकता नहीं समझते। इनका विचार है कि कहानी का आरम्भ प्लॉट के किसी भी स्थल से हो सकता है। उनके द्वारा निर्दिष्ट कथानक के गुण, मौलिकता, क्रमबद्धता, घटनाओं की स्वाभाविक सम्बद्धता, कारण-कार्य-सम्बन्ध, गतिशीलता, सोद्देश्यता, प्रभावपूर्णता, नवीन संवेदना आदि हैं। इन्होंने कहानी के सवादों का भी विवेचन किया है।

इनके विचार से कहानी के सवादों में यथार्थता, सक्षिप्तता, मानवोचितता, नरमता, सार्यकता, यातावरण की अनुकूलता, पोलिश, मार्मिकता, मनोवैज्ञानिकता तथा मनोभावों के प्रयोग की अनिवार्यता आदि विशेषताएँ अनिवार्य हैं। ये कहानी के सवादों का उद्देश्य चरित्रों पर प्रकाश डालना, घटनाओं को गतिशील बनाना, व्यक्तियों की निष्ठता का प्रदर्शन करना तथा कहानी को नेत्रों के सामने लाकर चमका देना मानते हैं।

- इसी प्रकार ये कहानी में देश-काल का समावेश, कहानी की मोहकता के बढ़ाने, सवेदना को तीव्र बनाने तथा पात्रों के स्वभाव के वर्णन के लिए आवश्यक समझते हैं । मिश्र जी का विचार है कि जीवन की अनुभूति कराने वाली कहानियों में उसका विशेष विचार अपेक्षित है । ये कहानियों में वातावरण तथा दृश्यों का केवल आभास मात्र देना ही पर्याप्त समझते हैं ।

इन आलोचकों ने कहानी की शैली को विशेष महत्त्व दिया है । इन्होंने इसके दो अंग, उपादान तथा रूप, माने हैं । इनका विचार है कि कहानी की शैली, प्रत्यक्ष और अन्तरंग तथा घरेलू आदमी की सी होती है तथा इसका उद्देश्य गूढ़ भावनाओं को स्पष्ट रूप में व्यक्त करना होता है । इन्होंने इसकी ऐतिहासिक, चरित्र, पत्र तथा डायरी शैलियों का निर्देश किया है ।

इन आलोचकों के विचार से कहानी का लक्ष्य थोड़े ही समय में आनन्द प्राप्त कराना, किसी अविच्छिन्न भाव-धारा का हृदय में उद्रेक करना, पात्रों की भावनाओं से पाठकों को तन्मय करना, मस्तिष्क की अपेक्षा भावों को उद्बुद्ध करके आनन्द प्रदान करना, शिक्षा वृत्ति की अपेक्षा रसावेग को उभारना, जीवनगत किसी मार्मिक अनुभूति या तथ्य को व्यजित करना, थोड़े से थोड़े समय में अधिक से अधिक आनन्द देना तथा मनुष्य के मनोरहस्यों का उद्घाटन करना आदि हैं । ये मानते हैं कि कहानी का उद्देश्य प्रत्यक्ष नहीं वरन् सवेदना के रूप में प्रकट होना चाहिए ।

इन आलोचकों ने कहानी के प्रमुख भेदों का भी निर्देश किया है । शुक्ल जी ने घटना-प्रधान, परिस्थितियों का मार्मिक चित्रण करने वाली तथा इन दोनों के मिश्रण वाली कहानियों का निर्देश किया है । इसके अतिरिक्त शुक्ल जी ने स्थूल दृष्टि से हिन्दी कहानी के पांच भेद तथा वस्तु के आधार पर नौ भेद किए हैं । इनके अतिरिक्त इन्होंने इन्दौर वाले भाषण में कहानी के चार अन्य रूप, घटनाएँ तथा बातचीत सामने रखने वाला, अलंकृत दृश्य तथा चित्र युक्त, कल्पनात्मक और भावात्मक, हास्य-रस-युक्त, नामक कहानियों के अन्य रूप भी माने हैं । व्यास तथा जैन जी, साहसिक, पौराणिक, ऐतिहासिक तथा भावात्मक प्रकार की कहानियाँ मानते हैं । डॉ० श्री कृष्णलाल ने प्रमुख रूप में कथा-प्रधान, वातावरण-प्रधान तथा प्रभाव-प्रधान कहानियों का उल्लेख करके हास्यपूर्ण, ऐतिहासिक, प्राकृतवादी तथा प्रतीकवादी आदि अन्य प्रकारों का भी निर्देश किया है । उन्होंने सामयिक सत्य की व्यञ्जना के आधार पर पौराणिक, प्रभाववादी तथा अध्यान्तरिक नामक प्रकारों का भी पृथक् निर्देश किया है ।

इन्होंने प्राचीन कहानियों का भी वर्णन किया है । डॉ० श्रीकृष्णलाल ने कहानी के तीन युगों में तीन प्रकार की कहानियाँ मानी हैं, प्रथम गम्भीर तत्त्व का विवेचन करने वाली, नीति तथा धर्म की शिक्षा देने वाली, द्वितीय प्रेम तथा विनोद की कहानियाँ तथा तृतीय आधुनिक ढंग की कहानियाँ । ५० विश्वनाथ मिश्र ने इनके दो रूप उपदेशात्मक तथा पहेली बुझावल माने हैं ।

इन्होंने प्राचीन आख्यायिका तथा कथाओं के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किए हैं। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र इन्हें उपन्यासों के भेद मानते हैं। उनका विचार है कि आख्यायिका के अन्तर्गत ऐतिहासिक उपन्यास तथा पौराणिक कहानियाँ तथा कथा के अन्तर्गत कल्पित कहानियाँ आती हैं।

निबन्ध

भारतीय साहित्यालोचन में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास—

संस्कृत साहित्य में आधुनिक निबन्ध के समान निबन्ध का साहित्य कभी नहीं लिखा गया। संस्कृत में निबन्ध उस रचना को कहते हैं, जिसमें निःशेष रूप में वन्ध या संगठन हो। वन्ध शब्द का अर्थ तारतम्य तथा संगठन है। प्रबन्ध में भी निबन्ध के समान तारतम्य तथा संगठन होता है, किन्तु प्रारम्भ में हिन्दी प्रबन्ध तथा निबन्ध को दो विभिन्न अर्थों में अपनाया गया था। प्रबन्ध एक सम्बद्ध विचार तथा विषय वाली एक व्यापक रचना होती थी, जिसमें गम्भीरतापूर्वक किसी विषय के स्वरूप या महत्त्व आदि का प्रतिपादन होता था तथा निबन्ध एक व्यक्तित्व-प्रधान, संक्षिप्त तथा स्वतन्त्र रचना समझी जाती थी। किन्तु अब निबन्ध तथा प्रबन्ध प्रायः पर्यायवाची माने जाते हैं। हिन्दी को संस्कृत साहित्य से 'निबन्ध' नामक कोई साहित्य का रूप प्राप्त नहीं हुआ है, केवल उसका नाम प्राप्त हुआ है। संस्कृत आचार्यों ने निबन्ध को दार्शनिक विश्लेषण तथा बौद्धिक अभिव्यक्ति का साधन बनाया था। इनकी शैली प्रायः छन्दात्मक, जटिल, सूत्रवत्, रूखी, वैज्ञानिक तथा बुद्धि प्रधान थी। गद्य में लिखे प्रबन्ध भी रूखे, बौद्धिक तथा शुद्ध तार्किक होते थे। उनका विवेचन वस्तुपरक होता था। हिन्दी के निबन्ध इनसे भिन्न हैं, इसलिए उनमें बौद्धिकता के साथ-साथ भावात्मकता, अव्यक्तिकता अथवा वस्तुपरकता के स्थान पर व्यक्तित्वपरकता, तटस्थता के स्थान पर आत्मीयता आ गई है। इस पर पाश्चात्य 'ऐसे' का विशेष प्रभाव पड़ा है किन्तु आधुनिक निबन्ध में वैयक्तिकता का विशेष आधार होने के कारण हिन्दी निबन्ध का स्वरूप अपनी निजी मौलिकता तथा विशिष्टता भी रखता है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास—

पाश्चात्य साहित्य में निबन्ध के जन्मदाता मोनटेन हैं, जिन्होंने निबन्धों को साहित्य की नूतन दशा का 'प्रयास' माना था। उनके निबन्धों में वैयक्तिकता, सम्भाषण की सी अनौपचारिकता, पाठक से सान्निध्य, विशृंखलता तथा आत्मीय अनुभवों की प्रत्यक्ष तथा सीधी अभिव्यक्ति है। उनकी निबन्ध की धारणा भी यही थी। इसी प्रकार

डा० जानसन भी निबन्ध में क्रमबद्धता नहीं मानते। उनका मत है कि निबन्ध कोई क्रमपूर्ण तथा व्यवस्थित रचना नहीं है तथा मस्तिष्क का एक शिथिल विलास तथा एक अव्यवस्थित और अपरिपक्व विचार खड है।^१ इनकी परिभाषा में निबन्ध में क्रमबद्धता तथा निर्दिष्टता का तत्त्व नहीं अपनाया गया है। किन्तु परवर्ती निबन्धकारों ने निबन्ध में अधिकाधिक निर्दिष्टता तथा व्यवस्था को स्थान दिया है। बेकन ने पहले ही निबन्ध को सक्षिप्तता, गठन तथा सारपूर्णता के गुणों से विभूषित कर दिया था।

विभिन्न आधुनिक आलोचकों ने निबन्ध के स्वरूप को समझाने का प्रयत्न किया है। शिपले का विचार है कि “निबन्ध साधारणतया गद्य के रूप में एक सक्षिप्त लम्बाई तथा सीमित विषय की एक रचना है।”^२ वे निबन्ध के दो रूपों में (वस्तुपरक जिनमें बुद्धि-तत्त्व का प्राधान्य होता है तथा आत्मपरक, जिनमें कल्पनात्मक अनुभवों का प्राचुर्य है), प्रायः सभी प्रकार के निबन्धों का समाहार करते हैं। इसी प्रकार ‘आक्सफोर्ड इंगलिश डिक्शनरी’ ने निबन्ध की पुरातन तथा नवीन धारणाओं का समन्वय प्रस्तुत करते हुए लिखा है कि “निबन्ध किसी विशेष विषय या उपविषय पर सक्षिप्त लम्बाई की एक रचना है, जिसमें प्रारम्भ में कलात्मक पूर्णता का अभाव था, किन्तु अब एक ऐसी रचना को कहा जाता है, जिसकी सीमा का क्षेत्र मर्यादित होने पर भी, जिसकी शैली अब थोड़ी बहुत व्यापक तथा प्रौढ़ हो गई है।”^३ निबन्ध के प्रारम्भिक काल में निबन्ध गद्य तथा पद्य दोनों में लिखा जाता था, किन्तु अब वह केवल एक गद्य की ही रचना माना जाता है। ‘एलेक्जेंडर स्मिथ’ का विचार है कि साहित्यिक रूप में निबन्ध गीति-काव्य से मिलता है, तथा उसी के समान इसका निर्माण भी किसी प्रमुख मानसिक प्रवृत्ति के आधार पर होता है। निबन्ध के स्वरूप का विकास एक विशेष मानसिक प्रवृत्ति की अभिव्यक्ति के रूप में पहले वाक्य से अन्तिम वाक्य तक होता रहता है। निबन्ध की रचना भावावेग की प्रेरणा से नहीं होती तथा उसमें नवीन सामग्री की उत्पत्ति की अपेक्षा वर्तमान सामग्री पर ही विचार प्रकट होते हैं। वे निबन्धकार का स्थान कवि तथा इतिहास लेखक के पश्चात् मानते हैं। इसी प्रकार ‘वेबस्टर्स इन्टरनेशनल डिक्शनरी’ का विचार है कि निबन्ध एक विश्लेषणात्मक तथा व्याख्यात्मक प्रवृत्ति की साहित्यिक रचना है, जिसमें किसी विषय का निर्वाह सीमित तथा व्यक्तिगत आधार पर किया जाता है तथा जिसकी रचना में रीति तथा शैली की विशेष स्वतन्त्रता होती है। ये निबन्ध प्रायः सक्षिप्त और एक ही बैठक में पढ़ने योग्य होते हैं। इनमें अग्रजी ‘ट्रीटाइज’ की सी व्यवस्था तथा औपचारिकता नहीं होती, थीसेज की सी एक औपचारिक विचार तक सीमित रहने की भावना नहीं होती तथा इतिहास और जीवनी की सी सम्पूर्णता की अपेक्षा किसी

१ देखिए ‘दी इंगलिश ऐसे एन्ड ऐसेइस्ट’ ले० ह्यू वाल्कर मुद्रित (१९२८) पृ० १।

२ देखिए ‘डिक्शनरी आफ वर्ल्ड लिटरेचर’ (१९४३) पृ० २२०।

३. देखिए ‘दी इंगलिश ऐसे एन्ड ऐसेइस्ट’ ह्यू वाल्कर मुद्रित (१९२८) पृ० १।

विषय के एक अंग तक सीमित रहने का विचार नहीं होता है।^१ 'एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका' में निबन्ध के स्वरूप की व्याख्या इस प्रकार दी गई है कि "साहित्य की एक विधा के रूप में निबन्ध प्रायः गद्य में लिखी हुई छोटी लम्बाई की एक रचना है, जो एक सरल तथा संक्षिप्त शैली में किसी विषय का उसी सीमा तक निर्वाह करती है, जिस तक वह विषय लेखक को प्रभावित करता है।"^२

इस प्रकार अंग्रेजी में निबन्ध का स्वरूप सदैव स्थिर नहीं रहा है। समय के साथ-साथ उसके स्वरूप तथा तथ्यों में परिवर्तन प्रस्तुत होता गया है। प्रारम्भ में निबन्ध में वैयक्तिकता, सम्भाषण की सी अनौपचारिकता, पाठक से निकटता, विश्रुत खलता, अव्यवस्था, आत्मीयता, घनिष्ठता, अपरिपक्वता, असंबद्धता आदि तत्त्व माने जाते थे तथा यह गद्य तथा पद्य दोनों में लिखा जाता था। किन्तु अब आधुनिक निबन्ध में अधिकतर गद्य का प्रयोग, छोटा आकार, सरल व्यापक, प्रौढ़, अवकाशपूर्ण, स्वतन्त्र तथा संक्षिप्त शैली तथा रीति का प्रयोग, किसी विषय के किसी अंग का सीमित तथा व्यक्तिगत आधार पर निर्वाह, वैयक्तिकता, विश्लेषणात्मक तथा व्याख्यात्मक प्रकृति, भावावेग की अपेक्षा बौद्धिक प्रेरणा का आधिक्य, नवीन सामग्री की रचना की अपेक्षा पुरातन पर भावों तथा विचारों की अभिव्यक्ति, कलात्मक पूर्णता, कल्पनात्मकता, व्यक्तिपरकता तथा वस्तुपरकता दोनों का समावेश आदि विशेषताएँ मानी जाती हैं।

आलोच्य-काल में हिन्दी में निबन्ध सम्बन्धी आलोचना का विकास—

आलोच्य काल से पूर्व हिन्दी में 'निबन्ध' नामक साहित्य की उत्पत्ति नहीं हुई थी। इसका विकास भारतेन्दु काल से ही विशेष महत्त्वपूर्ण रूप में हुआ है तथा इसकी आलोचना का विकास द्विवेदीकाल के पश्चात् हुआ है। इस काल में अधिकांश में निबन्ध की आलोचना तीन प्रकार की पुस्तकों में मिलती है, एक तो साहित्यालोचन के ग्रन्थों में जैसे 'साहित्यालोचन', 'चिन्तामणि', 'वाङ्मय-विमर्श' आदि में, दूसरे निबन्ध सम्बन्धी पुस्तकों में जैसे 'हिन्दी-साहित्य में निबन्ध', 'हिन्दी में निबन्ध-साहित्य' तथा तीसरे निबन्ध संग्रहों की भूमिकाओं में। इस काल के निबन्ध सम्बन्धी आलोचना के विकास में योग देने वाले लेखक निम्नांकित हैं।

रामचन्द्र शुक्ल—

शुक्ल जी ने निबन्धों के स्वरूप की व्यापक व्याख्या करके उनके प्रकारों का निर्देश किया है। ये निबन्धों को गद्य की कसौटी कहते हैं। इनका विचार है कि यदि गद्य कवियों तथा लेखकों की कसौटी है तो निबन्ध गद्य की कसौटी है।^३ वे मानते हैं कि निबन्धों

१. देखिए 'वेबस्टर्स इन्टरनेशनल डिक्शनरी' पृ० ७५०।

२. देखिए 'एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका' भाग २ (१९४७) पृ० ७१६।

३. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (स० १९६६) पृ० ५५८।

में ही गद्य की पूर्ण शक्ति का सबसे अधिक विकास होता है, इसलिए जो समालोचक गद्य के लेखकों की आलोचना किया करते हैं, वे प्रायः निबन्धों से ही उदाहरण चुना करते हैं।

वे आधुनिक पाश्चात्य विद्वानों की भाँति निबन्ध में व्यक्तित्व का अधिकाधिक समावेश होना तो आवश्यक मानते हैं पर उनका व्यक्तित्व अथवा व्यक्तिगत-विशेषता का अर्थ उनसे भिन्न है। उनका कथन है कि “आधुनिक पाश्चात्य लक्षणों के अनुसार निबन्ध उसी को कहना चाहिए, जिसमें व्यक्तित्व अथवा व्यक्तिगत विशेषता हो। बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय, व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं है कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की श्रृंखला रखी ही न जाय या जान-बूझ कर जगह-जगह से तोड़ दी जाय, भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थयोजना की जाय, जो उनकी अनुभूति के प्रकृत या लोक-सामान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे अथवा भाषा से सरकस बालों की सी कसरते या हठयोगियों के से आसन कराए जाय, जिनका लक्ष्य तमाशा दिखाने के सिवा और कुछ न हो।” इस प्रकार वे निबन्ध में व्यक्तित्व के समावेश से यह तात्पर्य लेते हैं कि उसमें विचारों की सम्बद्ध श्रृंखला तथा भावों की विचित्रता के प्रदर्शन के स्थान पर अनुभूत प्रकृत-स्वरूप से सम्बन्ध रखने वाली अर्थ-योजना हो। उनका विचार है कि व्यक्तिगत विशेषता का मूल आधार निबन्ध लेखक का अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से किसी विषय के विभिन्न सम्बन्ध-सूत्रों को पकड़ कर चलना है।^१

वे दार्शनिक और निबन्धकार में यह अन्तर समझते हैं कि दार्शनिक अपने व्यापक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के लिए कुछ उपयोगी सम्बन्ध सूत्रों को पकड़ कर किसी भी ओर सीधा चलता है और बीच के व्योरो में नहीं फँसता, पर निबन्धकार अर्थ के सूत्रों की टेढ़ी-मेढ़ी पगडंडियों पर भी चलता है। एक ही बात को लेकर किसी निबन्धकार का मन किसी ओर दौड़ सकता है तथा किसी का किसी दूसरी ओर। निबन्धकार के मन में एक ही वस्तु के प्रति अनेक भाव उत्पन्न हो सकते हैं। वे लिखते हैं कि “निबन्ध लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से ड़घर-उ़घर फूटी हुई सूत्र शाखाओं पर विचरता चलता है। यही उसकी अर्थ सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता है। अर्थ के सम्बन्ध-सूत्रों की टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ ही भिन्न-भिन्न लेखकों का दृष्टि-पथ निर्दिष्ट करती हैं। एक ही बात को लेकर किसी का मन किसी सम्बन्ध-सूत्र पर दौड़ता है, किसी का किसी पर। इसी का नाम है एक ही बात को भिन्न-भिन्न दृष्टियों से देखना। व्यक्तिगत विशेषता का मूल आधार यही है।”^२ उनकी व्यक्तिगत विशेषता की धारणा पाश्चात्य आलोचकों से नहीं मिलती। पाश्चात्य आचार्य व्यक्तिगत विशेषता से केवल यही तात्पर्य लेते हैं कि

१ देखिए ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ (सं० १९९), पृ० ५५८।

२ देखिए वही, पृ० ५५८।

३ देखिए वही, पृ० ५५९।

निबन्ध में वस्तु तथा अर्थ का इतना महत्त्व नहीं है जितना विचारों को व्यक्त करने के ढंग तथा शैली का है। वे विचारों के व्यक्त करने की शैली को सरल, स्वाभाविक तथा हृदय को सहसा स्पर्श करने वाली होना आवश्यक समझते हैं तथा प्रस्तुत विषय को विशेष महत्त्व न देकर उस विषय का आधार लेकर की हुई निजी आत्मामिव्यक्ति को अधिक महत्त्व देते हैं। इनके विपरीत शुक्ल जी व्यक्तिगत विशेषता से अर्थ-सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता का अथवा एक ही बात को भिन्न दृष्टि से देखने का तात्पर्य समझते हैं।

वे निबन्धकार की यह प्रमुख विशेषता मानते हैं कि वह अपनी सम्पूर्ण मानसिक सत्ता के साथ निबन्ध-लेखन के कार्य में लगता है। उसके निबन्धों में बुद्धि के साथ-साथ उसके भावात्मक हृदय का भी योग रहता है। जब कि तत्त्व-चिन्तक केवल बुद्धि का सहारा लेकर चलता है, निबन्धकार बुद्धि के साथ-साथ भावात्मकता के आधार पर विभिन्न भावों का अनुभव करके उसकी व्यञ्जना करता चलता है।^१ उनका विचार है कि जब निबन्ध में इस प्रकार भिन्न-भिन्न अर्थ तथा भाव सम्बन्धों के वैचित्र्य के दर्शन होंगे तथा अर्थ की परम्परा गतिशील होकर आगे बढ़ेगी, इसमें भाषा तथा अभिव्यञ्जना-प्रणाली की विशेषता दिखाई देगी अन्यथा भाषा एक ही स्थान पर खड़ी-खड़ी तरह-तरह की मुद्रा दिखाती हुई तमाशा करती रह जाएगी। वे निबन्ध की अर्थगत विशेषता के आधार पर ही भाषा और अभिव्यञ्जना प्रणाली की विशेषता—शैली की विशेषता को आधारित मानते हैं।^२ वे निबन्धों में विचार-प्रवाह के अतिरिक्त व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य तथा हृदय के भावों की आवश्यकता अधिक समझते हैं।^३ उनका विचार है कि काव्य, नाटक, उपन्यास तथा गद्य-काव्य में कल्पना-प्रसूत अर्थ का प्राधान्य रहता है तथा निबन्ध में विचार-प्रसूत अर्थ मुख्य होता है तथा आप्तोपलब्ध या कल्पित अर्थ गौण रूप में होता है।

वे प्रमुख रूप में निबन्ध के तीन प्रकार मानते हैं, विचारात्मक, भावात्मक तथा वर्णनात्मक। वे यह आवश्यक नहीं समझते हैं कि यह अपनी पृथक्ता बनाये ही रहे, क्यों कि प्रवीण तथा कुशल लेखकों के निबन्धों में तीनों प्रकार के निबन्धों का सुन्दर मेल भी हो जाता है। इन निबन्धों में लक्ष्य-भेद से कई प्रकार की शैलियाँ भी दिखाई पड़ती हैं। वे विचारात्मक निबन्धों को इन निबन्धों में श्रेष्ठ समझते हैं। इनमें विचारों की एक गूढ़ गुम्फित परम्परा होती है, जिससे पाठक की बुद्धि उत्तेजित होकर किसी नई विचार-पद्धति पर दौड़ पड़ती है। उनका विचार है कि शुद्ध विचारात्मक निबन्धों का चरम उत्कर्ष वही कहा जा सकता है, जहाँ एक-एक पैराग्राफ में विचार दबा-दबा कर कसे गए हों।^४ उनका दृष्टिकोण पाश्चात्य आलोचकों से भिन्न है। पाश्चात्य आलोचक निबन्धों

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (स० १९९९), पृ० ५६०।

२ देखिए वही, पृ० ५६०।

३. "प्रकृत निबन्ध अर्थ प्रधान होता है। व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य अर्थोपहित होता है, अर्थ के साथ मिला-जुला होता है और हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ बीच-बीच में अर्थ के साथ झलक मारती हैं।" चिन्तामणि, भाग २, पृ० १७७।

४ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (स० १९९९), पृ० ५६३।

को काव्य के समकक्ष रखना चाहते हैं तथा निबन्धों में सरलता का 'विधान उचित समझते हैं परं शुक्ल जी निबन्ध में बुद्धि तथा विचार की ही प्रधानता स्वीकार करते हैं। वे निबन्ध में काव्य के तथा काव्य में निबन्ध के तत्त्वों का सम्मिश्रण अनुचित समझते हैं। इसी प्रकार वैयक्तिक निबन्धों के सम्बन्ध में भी उनकी निजी धारणा है। वे उनमें लेखक की शैली या वाग्वैचित्र्य को तो मानते हैं ही पर इनके अतिरिक्त उसमें अर्थों या तथ्यों के साथ हृदय के भावों या प्रवृत्तियों की भी झलक मानते हैं। वे अपनी आलोचनाओं को भी निबन्ध की श्रेणी में ही मानते हैं तथा उन्हें निबन्ध या प्रबन्ध कहते हैं।

श्यामसुन्दर दास —

श्यामसुन्दरदास जी ने भी निबन्ध के स्वरूप की व्याख्या की है। वे निबन्ध को आख्यायिका तथा गीति-काव्य के बीच की रचना मानते हैं। उनका विचार है कि इन दोनों के उपकरण इसमें अश रूप में रहते हैं तथा वह न तो पूर्ण रूप से गीति-काव्य की रसमयता का लाभ उठा सकता है तथा न आख्यायिका की भाति कथानक की सहानुभूति प्राप्त कर सकता है। उनका विचार है कि निबन्ध की शैली में शैथिल्यपूर्ण वातावरण की ही प्रधानता रहती है। इस शैथिल्य में आत्मीयता तथा सुकरता की ध्वनि मरी होने के कारण निबन्ध से बौद्धिक विचारों की शुष्कता तथा दुरुहता दूर होती है, जिससे पाठकों का मन इसमें लग जाता है। वे कला की दृष्टि से निबन्ध में यह शैथिल्यपूर्ण वातावरण बनाना आवश्यक समझते हैं, जिससे निबन्ध विशेष प्रभावपूर्ण हो जाए। उन्होंने निबन्धों में व्यक्तिगत चिन्तन का विशेष महत्त्व माना है।^१

वे भी शुक्ल जी की भाति अच्छे निबन्धों में विचारों के साथ भावना की भी आवश्यकता मानते हैं। उनका विचार है कि क्योंकि निबन्ध व्यक्तिगत अनुभूति को लेकर चलता है, उसकी कला में अनुकरण का तत्त्व नहीं होता। वे आत्मीयता को निबन्ध का विशिष्ट गुण मानते हैं तथा कृत्रिमता को उसकी कला में घातक समझते हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने साधारण कोटि की भावुकता तथा भाषा के अलकरण को भी निबन्ध के लिए हानिकारक माना है।

वे आख्यायिका की भाति निबन्ध का भी एक विशिष्ट व्यक्तित्व मानते हैं। उनके विचार से किसी ग्रन्थ विशेष का अध्याय निबन्ध नहीं हो सकता, क्योंकि निबन्ध की अपनी विशिष्टता, कला तथा विशेष स्वरूप होता है। हिन्दी के नवीन तथा प्राचीन निबन्ध में अन्तर बताते हुए वे कहते हैं कि प्राचीन संस्कृत परम्परा का निबन्ध केवल बौद्धिक अभिव्यक्ति का साधन मात्र था। उसकी शैली वस्तु-प्रधान, जटिल तथा सूत्रबद्ध थी। उसमें लेखक की व्यक्तिगत सत्ता के दर्शन नहीं होते थे तथा उसका प्रयोग एक विषय को

१ “व्यक्तिगत विचारों का अनोखा आकर्षण होता है जो रसज्ञों पर अपनी मुद्रा अंकित किए बिना नहीं रहता, उन विचारों को व्यक्त करने में लेखक अपने व्यक्तित्व को भी प्रकट ही कर देता है।” ‘साहित्यालोचन’ (सं० १९९९), पृ० २३७।

लेकर दार्शनिक विन्येषण अथवा अंग-प्रत्यंग की भीमामा के लिए होता था। उनमें साहित्य की रसात्मकता का भी अभाव था, क्योंकि न तो उसमें व्यक्तित्व के दर्शन होते थे न भावना-प्रधान शैली का समावेश। वे रूढ़ि, बुद्धि-विशिष्ट तथा वैज्ञानिक कोटिक्रम के होते थे।

निबन्ध के सम्बन्ध में उन्होंने निजी विचार व्यक्त नहीं किए हैं। अंग्रेजी साहित्य के प्रमुख तथा ख्याति-प्राप्त निबन्ध-लेखकों के निबन्धों की विशिष्ट शैलियों तथा उनकी निबन्ध-कला के विशिष्ट योग से ही उन्होंने निबन्ध की कला का विवेचन किया है तथा भारतीय स्वरूप में उनका भेद प्रदर्शित किया है।

ब्रह्मदत्त शर्मा —

शर्माजी ने 'हिन्दी साहित्य में निबन्ध' नामक पुस्तक में निबन्ध की परिभाषा, कार्यकला, व्याख्या, प्रकार, तत्त्व, महत्त्व तथा विभिन्न शैलियों का विवेचन किया है। वे निबन्ध शब्द का ऐसे लेख से तात्पर्य मानते हैं, जिसमें लेखक विचार-परम्परा के साथ बहुत कुछ अपने भावों और मनोवृत्तियों को भी निराले तथा व्यक्तिगत ढंग में व्यक्त करता चलता है। वे अंग्रेजी 'एसे' को निबन्ध का आधार मानते हुए भी उनका निबन्ध से यह अन्तर मानते हैं कि भावों तथा विचारों के व्यवस्थित रूप और उनके कनाव पर अंग्रेजी निबन्धकारों की दृष्टि दिखाई नहीं पड़ती तथा 'हिन्दी' के निबन्धकार इनकी ओर विरोध ध्यान देते हैं। अंग्रेजी के निबन्धों में वैयक्तिकता की प्रधानता और प्रस्तुत विषय की अप्रधानता होती है तथा उनका व्यक्तित्व उनके निजी दृष्टिकोण अथवा अनुभव के रूप में उनकी रचना-शैली में प्रकट हो जाता है। अंग्रेजी के प्रायः सभी निबन्धों में विषय-बन्धु के स्थान में लेखक की शैली की ओर ही ध्यान जाता है। वे उन्हें अनिवार्यतः एक अंगद तथा अव्यवस्थित रचना मानते हैं।

उन्होंने निबन्ध शब्द का भेद, रचना, लेख, प्रबन्ध, मर्म, गद्य-विधान आदि में प्रस्तुत किया है। उनके विचार से रचना बहुत व्यापक शब्द है और निबन्ध सीमित, क्योंकि जो कुछ शब्दों द्वारा कहा जाता है वह रचना के अन्तर्गत आता है। गद्य विधान एक सामान्य शब्द है तथा जो रचनाएँ गद्य हो सकती हैं, वे उनके अन्तर्गत आती हैं। लेख भी एक व्यापक शब्द है तथा सभी लिखी हुई सामग्री इनके अन्तर्गत आती है। इसलिए इनमें उनके निजी विशिष्ट स्वभाव का बोध नहीं होता। उनका विचार है कि निबन्ध की सी गोनचना तथा साहित्यिकता लेखों में नहीं होती। सभी प्रकार, सदर्भ को भी वे एक सम्बद्ध रचना मानते हैं, जिनमें निबन्ध का बोध नहीं होता। उनका विचार है कि प्रबन्ध में व्यवस्था-वृद्धि, विषय-प्रधानता, जिज्ञासता आदि गुण होते हैं तथा वह एक सुबद्ध तथा व्यापक रचना के लिए प्रयुक्त होता है। उन दोनों के अन्तर के सम्बन्ध में उनका विचार है कि निबन्ध तथा प्रबन्ध में साम्य है जबकि, पर दो भिन्न प्रकार की रचनाओं में तात्पर्य लिया

जाता है, निबन्ध सक्षिप्त तथा बहुत कुछ अनियंत्रित होता है, प्रबन्ध व्यवस्थाबद्ध और विशद होता है। प्रबन्ध विषय-प्रधान और निबन्ध व्यक्ति-प्रधान होता है।^१

उन्होंने साहित्य के अन्य अंग, काव्य, उपन्यास, नाटक, कहानी, गीतिकाव्य आदि से भी निबन्ध की तुलना करके उसके निजी, विशिष्ट, स्वतन्त्र अस्तित्व को प्रतिपादित किया है। उनका विचार है कि “अर्थ-प्रधान होने के कारण निबन्धों में रचना-चमत्कार की कलात्मकता, उक्ति की वक्रता अथवा पटुता, अर्थ के आश्रित अथवा अर्थ में मिली होती है। हृदय-स्थित भाव केवल बीच-बीच में ही अर्थ के साथ झलक मारते रहते हैं बुद्धि के पीछे-पीछे चल कर हृदय निबन्ध को साहित्यिकता तथा रोचकता प्रदान करता है।”^२ इस प्रकार उनका विचार शुक्ल जी से मिलता है। वे भी निबन्धों में विचारों को महत्त्व देकर स्थान-स्थान पर भावों के समावेश को भी उचित मानते हैं।

वे निबन्ध के तीन तत्त्वों को मान्यता देते हैं, प्रस्तावना, विवेचन और परिणाम। उनका विचार है कि प्रस्तावना में विषय का आरम्भ इस प्रकार से होता है कि संक्षेप में उससे निबन्ध का ज्ञान हो जाता है। वे विषय का विवेचन भी दो प्रकार का मानते हैं, प्रथम में किसी मुख्य घटना तथा विचार के वर्णन करने के स्वाभाविक क्रम का ध्यान रखा जाता है तथा दूसरे में मस्तिष्क में जिस क्रम से उनका प्रादुर्भाव होता है वही क्रम प्रस्तुत किया जाता है। वे मानते हैं कि निबन्ध के परिणाम का विशेष प्रभाव पढ़ना चाहिए तथा वह बहुत देर तक मस्तिष्क में रहना चाहिए। उनका विचार है कि निबन्ध का विषय, आकर्षक, प्रभावात्मक तथा अनुरजक होना चाहिए। वे उसके विषय की कोई सीमा नहीं मानते।

वे अच्छे निबन्ध के लिए भाषा तथा भाव का सामंजस्य आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि भावों के अनुसार हिन्दी निबन्धों में व्यास, समास, धारा (जिसमें भावों का प्रवाह अनवरत चलता है) विक्षेप (जिसमें भाषा का प्रवाह रुक कर चलता है) तथा प्रलाप शैली का प्रयोग होता है। वे अच्छे निबन्धों में उपयुक्त स्थान पर उपयुक्त भाषा का प्रयोग आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि निबन्ध के शब्दों में शक्ति, वृत्ति तथा गुण का ध्यान रखना आवश्यक है। वे निबन्धों में बराबर के वाक्यांशों का प्रयोग इसलिए उचित मानते हैं कि इनसे मन पर विशेष प्रभाव पड़ता है। वे निबन्ध के वाक्यों में योग्यता, आकांक्षा तथा सान्निध्य अथवा आसक्ति का होना आवश्यक मानते हैं। उनका विचार है कि माधुर्य, सुस्वरता तथा कलात्मक विधान से इनका लालित्य बढ़ जाता है तथा भाव, विचार और कल्पना के योग से इनका मूल्य बढ़ जाता है। वे निबन्धों में रागात्मक तथा प्रज्ञात्मक दोनों तत्त्वों की अनिवार्यता मानते हैं तथा निबन्ध की शैली में पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों तत्त्वों का सम्मिश्रण उचित समझते हैं।

निबन्धों के वर्गीकरण में उनके विचार शुक्ल जी से भिन्न नहीं हैं। वे हिन्दी में विषय-प्रधान, वस्तु-प्रधान तथा व्यक्ति-प्रधान दो पृथक् निबन्धों की श्रेणियाँ नहीं मानते।

१ देखिए ‘हिन्दी साहित्य में निबन्ध’ (सन् १९४५), पृ० १९।

२ देखिए वही, पृष्ठ १०।

उनका विचार है कि “निबन्धकार की प्रतिपादन-शैली में उसके व्यक्तित्व की छाप लगी अवश्य रहती है, परन्तु हिन्दी निबन्धों में यह विषय-वस्तु के साथ समुचित रूप में घुला-मिला रहता है। तात्पर्य यह है कि हिन्दी निबन्धों के लिए जो विशिष्ट साहित्य के अन्तर्गत माने जाते हैं तथा जिनमें विचार की प्रधानता होती है विषय की प्रधानता तथा व्यक्ति की प्रधानता अभिन्न ठहरती है।” वे निबन्ध के विचारात्मक तथा भावात्मक दो ही प्रकार मानते हैं तथा इनमें भी विचारात्मक का विशेष महत्त्व समझते हैं।^१ उन्होंने निबन्धों के विचारात्मक, भावात्मक, आत्मव्यजक, वर्णनात्मक तथा कथात्मक नामक भेदों को वैज्ञानिक नहीं माना है। इन भेदों के वे दो आधार मानते हैं। प्रथम तीन का आधार मानव-हृदय तथा बुद्धि है तथा अन्तिम दो का आधार शैली है। उनका विचार है कि अभिव्यक्ति-शैली के अनुसार विभक्त निबन्धों में भी भाव या विचार ही व्यक्त होते हैं, इसलिए उनको पृथक् करने की आवश्यकता नहीं है।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र —

मिश्र जी लेख के दो रूप मानते हैं प्रबन्ध तथा निबन्ध। उनका विचार है कि प्रबन्ध विस्तार से लिखा जाने वाला वह लेख है जिसमें प्रतिपादित विषय प्रधान होता है और व्यक्तित्व की योजना नाममात्र को होती है तथा निबन्ध अपेक्षाकृत ऐसी छोटी रचना है, जिसमें लेखक का व्यक्तित्व अपनी झलक देता चलता है, मापा में कसावट होती है तथा वध निगूढ होता है।^२ वे निबन्ध को बुद्धिजनित तथा व्यवसायात्मक मानते हैं, क्योंकि उसमें ज्ञानात्मक अवयव या विचार का प्राधान्य होता है। उनके विचार से निबन्ध-वाङ्मय का शास्त्र पक्ष है।

वे पांच प्रकार के निबन्ध मानते हैं — (१) विचारात्मक, (२) वर्णनात्मक, (३) भावात्मक, (४) कथात्मक, तथा (५) आत्म-व्यजक। वे उन निबन्धों को शुद्ध विचारात्मक तथा साहित्यिक मानते हैं, जिनमें बुद्धि और हृदय का समान योग होता है। उन्होंने हिन्दी के निबन्ध साहित्य का वर्गीकरण प्रस्तुत किया है तथा तर्क द्वारा सिद्ध किए जाने वाले विषय के निबन्ध दो प्रकार के माने हैं, निगमन शैली के तथा आगमन शैली के। निगमन शैली के निबन्धों में सिद्धान्त की बात प्रस्तुत करके उसके लिए अनेक तर्क और उन तर्कों की मिट्टि के लिए दृष्टान्त प्रस्तुत किए जाते हैं। इस श्रेणी में वे महावीर प्रसाद द्विवेदी के निबन्ध रखते हैं। आगमन शैली के निबन्धों में अनेक दृष्टान्त प्रस्तुत करके, उनमें से कोई सिद्धान्त निकाला जाता है। इन निबन्धों में प्रतिपाद्य सिद्धान्त की ऐसी व्याप्ति प्रस्तुत की जाती है कि जिससे फालतू बातें छट कर विषय की सीमा निर्धारित हो जाती है। शुक्ल जी के निबन्धों को वे इस श्रेणी में रखते हैं।

१ देखिए ‘हिन्दी साहित्य में निबन्ध’ (१९४५), पृ० ३२।

२ देखिए वही, पृ० ३२।

३ देखिए ‘वाङ्मय दिग्दर्शन’ (स० २००७), तृतीय संस्करण, पृ० ७१।

वे वर्णनात्मक निबन्ध उन्हें कहते हैं, जिनमें लेखक एक वस्तु का कुछ विस्तार के साथ वर्णन करता हुआ दिखाई देता है तथा अपने पाठको को प्रत्येक वस्तु के निकट उपस्थित करना चाहता है। उनका विचार है कि ये निबन्ध सश्लिष्ट तथा असश्लिष्ट दो प्रकार के होते हैं तथा वर्ण्य विषय के विचार से इनमें कृति और प्रकृति दोनों का वर्णन आता है। मानवी वृत्ति का वर्णन अधिकतर शुद्ध रूप में दिखाई देता है किन्तु प्रकृति का वर्णन शुद्ध, भावपूर्ण और अलंकृत आदि प्रकारों से देखा जाता है।^१

इसी प्रकार वे भावात्मक निबन्धों की दो शैलियाँ, धारा शैली तथा तरंग शैली मानते हैं। धारा शैली में भाव की व्यञ्जना की धारा बहती है तथा तरंग शैली में बीच-बीच में भावों की व्यञ्जना होती है। वे कथात्मक निबन्धों के अन्तर्गत यात्रा-विवरण और जीवनीयों को ग्रहण करते हैं तथा इस श्रेणी में पद्मसिंह शर्मा के निबन्धों का उदाहरण देते हैं। उनका विचार है कि आत्मव्यञ्जक निबन्धों में प्रधान रूप से लेखक का व्यक्तित्व व्यजित होता है। ये दो प्रकार के होते हैं, प्रथम जिनमें वर्ण्य विषय का किञ्चित् मात्र भी महत्त्व नहीं होता तथा दूसरे वे जिनमें विषय का भी कुछ महत्त्व होता है। वे आत्मव्यञ्जक निबन्धों को भी विचारात्मक ही मानते हैं।

मिश्र जी का निबन्धों का वर्गीकरण हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर प्रस्तुत किया गया है। इन्होंने प्रत्येक निबन्ध के प्रकार के प्रमुख लेखकों का भी निर्देश किया है। इस दृष्टि से इनका निबन्धों का विभाजन मौलिक तथा विशेष महत्त्व का है।

सूर्यकान्त शास्त्री —

शास्त्री जी साहित्य की उस विद्या विशेष को निबन्ध कहते हैं, जिसका लक्ष्य साहित्यिक मूल्य विशेष होता है और जो जीवन के व्याख्यान के लिए, अपनी दृष्टि के अनुसार, भाषा का माध्यम के रूप में उपयोग करती है।^१ वे निबन्ध का प्रमुख लक्ष्य पाठक को आनन्द देना मानते हैं तथा उसे एक प्रकार का स्वगत-भाषण कहते हैं। वे इसकी सफलता के लिए लेखक के व्यक्तित्व का प्रकाशन आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि उसे इस प्रकार से निबन्ध की रचना करनी चाहिए कि पाठक का मन उसके विषय से हट कर उसकी रचना में प्रवाहित होने वाले उसके व्यक्तित्व पर आकृष्ट हो जाए। उसे पाठक से परिचय तथा सान्निध्य स्थापित कर लेना चाहिए। वे मानते हैं कि हिन्दी में निबन्ध-लेखन की कला अपने वर्तमान रूप में अंग्रेजी साहित्य से आई है।^२

१ देखिए 'वाङ्मय विमर्श', पृ० ७२।

२ देखिए 'साहित्य भीमासा' (प्रथम संस्करण), पृ० ३०६।

३ देखिए वही, पृ० ३१६।

जनार्दनस्वरूप अग्रवाल:—

अग्रवाल जी लेख तथा निबन्ध में अन्तर मानते हैं। उनका विचार है कि निबन्ध में लेख से अधिक आत्मीयता तथा व्यक्तित्व के दर्शन होते हैं।^१ वे निबन्ध-लेखन को उपन्यास, कहानी तथा नाटक सभी से कठिन मानते हैं तथा समझते हैं कि इसके लेखन के लिए लेखक का भाषा, भाव, विचार तथा शैली सब पर अधिकार होना अनिवार्य है। वे निबन्ध को गद्य की कसौटी कहते हैं तथा हिन्दी में निबन्ध के विकास का श्रेय अंग्रेजी साहित्य को देते हैं। उनका विचार है कि निबन्ध में मंत्री सुलभ सहानुभूति, आत्मीयता, व्यक्तिगत तथा स्वानुभूत विचारों की नैसर्गिकता तथा व्यक्तित्व के गुण रहते हैं, जिसके कारण पाठक की धनिष्ठता लेखक के साथ जो जाती है।^२ वे अभिभाषण, व्याख्यान, मासिक पत्रिकाओं के साधारण लेख, समालोचनात्मक प्रबन्ध, वार्तालाप तथा सवाद और निबन्ध में विशेष भेद मानते हैं तथा इनका निबन्ध के लक्ष्य से अन्तर समझते हैं। वे निबन्ध के लिए परिमार्जित शैली, विस्तृत अध्ययन, सूक्ष्म अन्वीक्षण, गम्भीर चिन्तन तथा मनन की आवश्यकता समझते हैं। उनका विचार है कि संस्कृत-निबन्ध केवल सूक्ष्म दार्शनिक विश्लेषण के लिए प्रयुक्त होता था, इसलिए उसमें रूक्षता, बुद्धि-विशिष्टता तथा वैज्ञानिकता का अधिकाधिक समावेश था और साहित्य की रसात्मकता का अभाव था। वे निबन्ध तथा प्रबन्ध का यह अन्तर मानते हैं कि निबन्ध एक व्यक्तित्व-प्रधान, सक्षिप्त एवं स्वतन्त्र रचना है तथा प्रबन्ध एक सम्बद्ध-विचार तथा विषय वाली व्यापक रचना होती है। वे भी हिन्दी में निबन्धों की अवतारणा पाश्चात्य साहित्य से मानते हैं। वे प्रमुख तीन प्रकार के निबन्ध मानते हैं, विचारात्मक, भावात्मक तथा वर्णनात्मक।

रामचन्द्र शुक्ल 'सरस' —

'सरस' जी का विचार है कि निबन्ध, मानसिक विचारों और भावों के व्यक्त करने वाले वाक्यों की वह रचना है, जिसमें स्पष्टता, सुन्दरता, सबलता, विचार, यौक्तिक-क्रम, स्वाभाविकता, एकता, धारावाहिकता, सुव्यवस्थितता तथा सुसंगठितता हो, उपयोगी, आवश्यक तथा अनुभवपूर्ण बातें हो, नैतिक सिद्धान्तों की स्थापना हो तथा रचना-सौन्दर्य, शैली-सौन्दर्य, भाषा-गौरव के साथ-साथ प्रभावपूर्ण चातुर्य-चमत्कार और मनोरंजक भाव-विकास हो।^३ वे निबन्धों की सृष्टि विचारों तथा भावों के प्रतिपादन के लिए मानते हैं। उनका विचार है कि निबन्ध का उद्देश्य सर्वोपयोगी, ज्ञानानुभव-पूर्ण, उच्च उद्भावनाओं तथा विचारों का व्यापक प्रसार तथा संरक्षण करना है। वे मानते हैं कि जिन विचारों से देश तथा समाज की उन्नति तथा उनका उपकार होने की सम्भावना हो, ऐसे ही विचारों से

१ देखिए 'हिन्दी में निबन्ध साहित्य' (स० २००२), भूमिका, पृ० ३।

२ देखिए वही, पृ० ९।

३ देखिए 'साहित्यादर्श' (प्रथम संस्करण), पृ० १००।

पूर्ण निबन्ध की रचना होनी चाहिए। उन्होंने अच्छे निबन्ध के लेखन के लिए लेखक में चारित्रिक और मानसिक शुद्धता तथा ज्ञान और अनुभव की आवश्यकता मानी है।^१ वे भी निबन्ध के तीन भेद, कथात्मक, वर्णनात्मक तथा भावात्मक मानते हैं। वे कथात्मक निबन्धों में स्थापना, घटना-क्रम की स्वाभाविकता, औचित्य, पात्रों का परिचय तथा सरल, स्वाभाविक और भावमय भाषा का होना आवश्यक मानते हैं। इसी प्रकार वर्णनात्मक निबन्धों में वे दो प्रकार का वर्णन उचित समझते हैं, स्वगत्यात्मक तथा अगत्यात्मक। अगत्यात्मक वर्णन में लेखक स्थान पर बैठा हुआ वर्णन करता रहता है। वे व्याख्यात्मक तथा भावात्मक निबन्धों को प्रायः सैद्धान्तिक और बुद्धि-तत्त्व से सम्बन्ध रखने वाले मानते हैं। इसलिए इनमें गूढ़ता, गम्भीरता, व्यापकता और मननशीलता विशेष पाई जाती है।^२

उपर्युक्त लेखकों के अतिरिक्त विद्यार्थियों के पाठ्य-क्रम के लिए लिखे गए निबन्ध-संग्रहों की भूमिका के रूप में निबन्धों की कला का विवेचन भी इस काल के लेखकों ने किया, किन्तु विद्यार्थियों के लिए लिखे जाने के कारण यह अधिकांश में परिचयात्मक और साधारण कोटि का है। इसमें पाश्चात्य तथा भारतीय विचार-धारा के अनुरूप निबन्धों के स्वरूप को समझा कर निबन्धों के विकास का परिचय मात्र दिया गया है और निबन्धों के सर्वमान्य प्रकारों की व्याख्या की गई है। कुछ संग्रहों में निबन्ध किस प्रकार लिखा जाता है, इसका भी निर्देश किया गया है। अयोध्यासिंह उपाध्याय की 'गद्य-माधुरी', हरिहरनाथ टंडन की 'गद्य-चन्द्रिका', कृष्णानन्द पंत की 'गद्य-संग्रह', इसी प्रकार की पुस्तकें हैं। इन भूमिकाओं में निबन्ध के शैली-पक्ष पर विशेष विचार प्रकट किए गए हैं। इनमें निबन्ध की भाषा, वाक्य-विन्यास, शब्द-प्रयोग, शैली, शैली के स्वरूप आदि का वर्णन किया गया है।

उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि इन आलोचकों ने निबन्ध की परिभाषा, स्वरूप, महत्त्व, उद्देश्य, भाषा, शैली, दोष, तत्त्व, प्राचीन संस्कृत के निबन्ध से हिन्दी निबन्धों के अन्तर, अंग्रेजी 'ऐस्से' से इनका अन्तर तथा साहित्य के अन्य रूपों से इनकी तुलना आदि विषयों का विवेचन किया है।

निबन्धों के स्वरूप के सम्बन्ध में इन लेखकों का विचार है कि इनमें बुद्धि के साथ-साथ भावात्मक हृदय का योग रहना है, भिन्न-भिन्न अर्थ तथा भाव सम्बन्धों के वैचित्र्य के दर्शन होते हैं, अर्थगत विशेषता के आधार पर भाषा और अभिव्यञ्जना प्रणाली की विशेषता आधारित रहती है, विचार-प्रसूत अर्थ मुख्य होता है तथा आप्तोपलब्ध या कल्पित अर्थ गौण रहता है, गैरित्यपूर्ण वातावरण होता है, जिसमें सुकरता तथा आत्मीयता की ध्वनि भरी रहती है। ये व्यवितगत अनुमति पर आधारित होते हैं, इनमें रागात्मक

१ देखिए 'साहित्यादर्श' (प्रथम संस्करण), पृ० ९९।

२ देखिए वही, पृ० १०।

तथा प्रजात्मक दोनों तत्त्वों की अनिवार्यता होनी है, इनका स्वरूप छोटा होता है, लेखक के व्यक्तित्व की झलक होती है, भाषा में कसावट होती है तथा इसका बंध निगूढ़ होता है, जीवन की व्याख्या के लिए भाषा का माध्यम के रूप में प्रयोग होता है, स्वगत भाषण की समानता, पाठक से परिचित तथा माघिष्य स्थापित होता है, मैत्रीमुख्य महानुमति, आत्मीयता, व्यक्तिगत तथा महानुमतिपूर्ण विचारों की नैमगिकता, धनिष्ठता तथा व्यक्तित्व के गुण रहते हैं तथा स्पष्टता, सुन्दरता, विचार यौक्तिक-क्रम, स्वाभाविकता, एकता, धारावाहिकता, मुख्यव्यक्तिता, सुमगटितता, उपयोगी अनुभवपूर्ण बातें, नैतिक सिद्धान्तों की स्थापना, रचना-मौल्य, शैली-मौल्य, भाषा-गौरव, प्रभावपूर्ण चमत्कार, मनोरंजक भाव-विकास होता है ।

शुक्ल जी तथा मिश्र जी निबन्धों में बुद्धि तथा विचार की प्रधानता स्वीकार करते हैं । मिश्र जी उसे वाङ्मय का शास्त्र-पक्ष कहते हैं । वे निबन्ध में काव्य के तथा काव्य में निबन्ध के तत्त्वों का सम्मिश्रण अनुचित समझते हैं तथा व्यासमुन्दर दाम, शुक्ल जी, ब्रह्मदत्त अच्छे निबन्धों में विचारों के साथ भावना का मेल आवश्यक मानते हैं ।

इनका विचार है कि निबन्ध में व्यक्तित्व का अनिवार्यता समावेश होता है । शुक्लजी का व्यक्तित्व के समावेश में यह तात्पर्य है कि निबन्ध में विचारों की सम्पन्न शृङ्खला तथा भावों की विविधता के प्रदर्शन के म्यान पर लेखक की अनुभूति के प्रकृत स्वरूप में सम्बन्ध रखने वाली अर्थ योजना है । वे व्यक्तिगत विशेषता का मूल आधार एक ही बात को भिन्न-भिन्न दृष्टियों में देखना मानते हैं तथा वस्तु और अर्थ की अपेक्षा उनके आधार पर की हुई आत्मामिव्यक्ति को महत्त्व देते हैं । सूर्यकान्त शास्त्री निबन्ध के अन्तर्गत में निहित लेखक के व्यक्तित्व पर ही पाठक का ध्यान आकृष्ट होना अनिवार्य मानते हैं ।

साहित्य में निबन्ध के महत्त्व के बारे में इनका विचार है कि निबन्ध गद्य की कर्माटी है तथा इसमें ही गद्य की पूर्ण शक्ति का सबसे अधिक विकास होता है । ये निबन्ध की अपनी विधिष्ठता, कला तथा विशेष स्वरूप मानते हैं । व्यासमुन्दर दाम जी का विचार है कि निबन्ध किसी ग्रन्थ-विशेष का कोई अध्याय नहीं होता । प्रायः इन सब का यही विचार है कि आधुनिक निबन्ध पश्चिम की देन है ।

इन्होंने हिन्दी के नवीन तथा प्राचीन सम्पूर्ण के निबन्धों के अन्तर का भी निर्देश किया है । इनका विचार है कि प्राचीन सम्पूर्ण परम्परा के निबन्ध केवल बौद्धिक अभिव्यक्ति के माधन थे तथा उनमें वस्तु की प्रधानता, जटिलता, सूत्रबद्धता, अवैयक्तिकता, दार्शनिक विद्वलेपण, अंग-प्रत्यंग की सीमामा, बुद्धि की विधिष्ठता, वैज्ञानिक क्रांति-क्रम, स्थापन, भावना का अभाव आदि विशेषताएँ थी ।

इन्होंने अंग्रेजी के 'ऐम्मे' के स्वरूप का भी विश्लेषण किया है । इनका विचार है कि अंग्रेजी 'ऐम्मे' में भावों और विचारों के व्यवस्थित रूप और कसावट का अभाव, वैयक्तिकता की प्रधानता, प्रस्तुत विषय की अप्रधानता, लेखक के निजी दृष्टिकोण तथा अनुभव के रूप में उसके व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति, विषय-वस्तु के म्यान पर शैली की ओर ध्यान, अगूढ़ता तथा अव्यवस्थितता आदि विशेषताएँ होती हैं ।

इन लेखको ने निबन्ध तथा निबन्धकार की साहित्य के अन्य रूपों से तुलना की है। इन्होंने निबन्धकार का दार्शनिक से यह अन्तर बताया है कि दार्शनिक व्यापक सिद्धान्तों के कुछ उपयोगी सम्बन्ध-सूत्र पकड़ कर सीधा चलता है तथा निबन्धकार बीच के व्योरो में भी फसता चलता है। श्यामसुन्दर दास जी निबन्ध को गीति-काव्य तथा आख्यायिका के बीच की वस्तु मानते हैं तथा इसमें दोनों के उपकरण सम्मिलित समझते हैं। ब्रह्मदत्त शर्मा ने निबन्ध का, रचना, लेख, प्रबन्ध, सदर्म, गद्य-विधान से भेद प्रस्तुत किया है। जनार्दनस्वरूप अग्रवाल तथा ब्रह्मदत्त शर्मा ने इनका काव्य, उपन्यास, नाटक, कहानी, गीति-काव्य, अभिभाषण, व्याख्यान, प्रबन्ध, वार्तालाप, सवाद आदि से भेद बता कर इनके स्वतन्त्र अस्तित्व की प्रतिष्ठा की है। जनार्दन स्वरूप अग्रवाल का विचार है कि निबन्ध-लेखन, उपन्यास, कहानी तथा नाटक सभी से कठिन होता है।

ये आलोचक निबन्धों के विचारात्मक, भावात्मक, वर्णनात्मक तथा कथात्मक प्रकार मानते हैं। शुक्ल जी इनके केवल तीन प्रकार, विचारात्मक, भावात्मक तथा वर्णनात्मक मानते हैं। इनका विचार है कि कुगल लेखको के निबन्धों में तीनों प्रकार के निबन्धों का सुन्दर मेल होता है। शुक्ल जी इनमें से विचारात्मक निबन्धों को श्रेष्ठ समझते हैं। ब्रह्मदत्त शर्मा ने केवल विचारात्मक तथा भावात्मक दो ही प्रकार के निबन्ध माने हैं तथा विचारात्मक, आत्म-व्यञ्जक, वर्णनात्मक, कथात्मक आदि भेदों को वैज्ञानिक नहीं समझा है, क्योंकि इनका आधार भी भाव या विचार ही होते हैं। मिश्र जी विचारात्मक, वर्णनात्मक, भावात्मक, कथात्मक तथा आत्म-व्यञ्जक नामक पाँच प्रकार के निबन्ध मानते हैं। उन्होंने शैली के अनुसार इनके दो विशेष प्रकार, आगमन शैली वाले तथा निगमन शैली वाले भी माने हैं।

इन्होंने साधारण कोटि की भावुकता, भापा का अत्यधिक अलकरण, कृत्रिमता आदि निबन्धों के दोष माने हैं। ये निबन्ध-लेखन के लिए, लेखक में परिमार्जित शैली, विस्तृत अध्ययन, सूक्ष्म अन्वीक्षण, गम्भीर चिन्तन तथा मनन, चारित्रिक और मानसिक शुद्धता, ज्ञान, अनुभव आदि विशेषताओं की आवश्यकता समझते हैं। इसके विषय के सम्बन्ध में इनका विचार है कि इसकी कोई सीमा नहीं है तथा यह आकर्षक, प्रभावोत्पादक तथा अनुरजक होना चाहिए। इन्होंने निबन्धों का उद्देश्य आनन्द देना तथा व्यक्तित्व का प्रदर्शन करना, सर्वोपयोगी, ज्ञानानुभवपूर्ण, उच्च सद्भावों तथा विचारों का व्यापक प्रसार तथा संरक्षण करना माना है।

इन्होंने निबन्ध की भापा तथा शैली के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किए हैं। ये अच्छे निबन्ध के लिए भापा तथा शैली का सामंजस्य, भावानुकूल भापा, शब्दों में शक्ति, वृत्ति तथा गुण का ध्यान, बराबर के वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों में योग्यता, आकांक्षा, मान्निध्य, माधुर्य, सुस्वरता, कलात्मक विधान का प्रयोग तथा भाव, विचार और कल्पना का योग उचित समझते हैं। ये हिन्दी में निबन्धों की व्यास, समास, धारा, विक्षेप तथा प्रलाप शैली का प्रचार मानते हैं तथा इनकी शैली में पाश्चात्य और भारतीय दोनों तत्त्वों का सम्मिश्रण उचित समझते हैं।

प्रकरण ७

नाटक

भारतीय साहित्य में नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास—

भारतीय साहित्यालोचन में नाटक सम्बन्धी आलोचना का समृद्ध भंडार प्राप्त है। भरत ने अपने नाट्य-शास्त्र में नाट्य-कला की दैवी उत्पत्ति मानी है। उनका विचार है कि ब्रह्मा जी ने ऋग्वेद से कथोपकथन, सामवेद से गायन, यजुर्वेद से अभिनय-कला तथा अथर्ववेद से रस लेकर एक पंचम वेद, नाट्य-वेद की रचना की थी। इसके लिए विश्वकर्मा ने रगमच, शिव ने ताडव, पार्वती ने लास्य, नृत्य तथा विष्णु ने चार नाट्य-शैलियों का योग दिया था। इस कथन से यह तात्पर्य ग्रहण किया जा सकता है कि नाट्य-शास्त्र का आधार कथोपकथन, गायन, अभिनय, रस, रगमच, लास्य-नृत्य तथा चार-शैलियाँ हैं और बीज रूप में नाट्य-कला वैदिक युग में उपस्थित थी। यह नाट्य-वेद अभी तक अप्राप्य है तथा वाद के लक्षण-ग्रन्थों में इसका कहीं उल्लेख भी नहीं मिलता है।

नाट्य-वेद के अतिरिक्त पाणिनि ने अपनी अष्टाध्यायी में शिलालिनि और कृणाश्व के नट सूत्रों का उल्लेख किया है।^१ पर उन्होंने भी दृश्य-काव्य अर्थात् नाट्य-शास्त्र के आचार्य रूप में भरत को ही मान्यता दी है। इन दोनों का आचार्य रूप में उल्लेख भी परवर्ती काल में नहीं हुआ है। इन नट सूत्रों के सम्बन्ध में भी अभी तक कुछ विशेष रूप में ज्ञात नहीं हुआ है। इस प्रकार अब तक के दृश्य-काव्य से सम्बन्ध रखने वाले प्राप्त लक्षण-ग्रन्थों का आदि-ग्रन्थ भरत का 'नाट्य-शास्त्र' ही है। इस ग्रन्थ की न तो प्राचीन हस्तलिखित प्रतियाँ मिलती हैं, न टीकाएँ, इसलिए यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि जिस रूप में यह आज प्राप्त है, वह इसका मौलिक रूप है या नहीं। इसमें अनुष्टुप छन्दों में ३७ परिच्छेदों में लगभग ६००० श्लोक हैं। इसके विवेचन के मुख्य विषय नाट्य, मङ्गल, देवाचन, ताडव, पूर्वरग, नादी, प्रस्तावना, रस भाव, अभिनय, नृत्य-भाव, पात्र, प्रवृत्ति, छन्द, अलंकार, कथावस्तु, संधि, वृत्ति, हाव-भाव, नायक-नायिका-भेद, अभिनय-कला, दर्शक, वादन-यंत्र आदि हैं। परवर्ती काल में नाट्य-शास्त्र के विकास के बीज इसी ग्रन्थ में निहित है। जिस प्रकार रस-सम्प्रदाय के विकास में इसका विशिष्ट महत्त्व है, उसी प्रकार समस्त भारतीय नाट्य-कला के विवेचन का भवन इसी

१ पाराशर्य शिलालिम्ब्या मिश्रुनट सूत्रयो ४।३।११० तथा 'कैर्मन्द कृशाब्वादिनि'
४।३।१११—“अष्टाध्यायी पाणिनि”

नीव पर ही आधारित है। यह ग्रन्थ ऐरिस्टोटल आदि प्राचीन पश्चात्य आचार्यों के ग्रन्थ से भी कहीं अधिक पूर्ण है।^१ नाट्य-शास्त्र की दो टीकाओं का उल्लेख राघव भट्ट ने अपनी 'अभिज्ञान शाकुन्तल' की टीका में किया है, एक तो अभिनव गुप्त कृत 'अभिनव-भारती टीका' तथा दूसरी मातृगुप्त कृत व्याख्या। मातृगुप्त को कुछ विद्वान् स्वतन्त्र लेखक भी मानते हैं।^२ इनके अतिरिक्त कदाचित् मगल तथा भागुरि ने भी इसके कुछ अंगों की टीका तो नहीं की पर अपने ग्रन्थों में इसके कुछ सूत्रों की व्याख्या की है।

भरत के नाट्य-शास्त्र के कई शताब्दियों के पश्चात् तक कोई अन्य लक्षण-ग्रन्थ इस विषय पर नहीं मिलता। इसके पश्चात् सागरनन्दी का 'नाटक-लक्षण-शब्द-कोश' प्राप्त होता है, जिसमें चारायण, कात्यायन, राहुल, गर्ग, हर्ष तथा मातृगुप्त का उल्लेख तथा इनके उद्धरण दिए हैं। इन आचार्यों में से हर्ष कदाचित् 'नाट्य-शास्त्र' के वार्त्तिक-कार थे। सागरनन्दी के ग्रन्थ का आधार भी भरत का 'नाट्य-शास्त्र' ही है। कात्यायन, राहुल तथा हर्ष की रचनाओं के उद्धरण अभिनव-भारती में भी मिलते हैं। कुछ ऐसे अन्य ग्रन्थ भी देखे गए हैं, जिनका उल्लेख तो प्राचीन साहित्य में मिलता है, किन्तु वे अभी अप्राप्य हैं। नन्दिकेश्वर का 'नाट्यार्णव', स्य्यक की 'नाटक-मीमांसा', 'नाटक-प्रकाश' तथा मोहनदास के 'नाटकावतार' आदि ऐसे ही ग्रन्थ हैं।

सागरनन्दी के 'नाटक-लक्षण-रत्न-कोश' की समकालीन दूसरी रचना धनञ्जय का 'दश-रूपक' है, जिसमें नाट्य-शास्त्र के साहित्य-पक्ष का ही विवेचन मुख्य रूप में हुआ है। इसके चार प्रकाशों में तीन सौ कारिकाएँ हैं। प्रथम प्रकाश में रूपक के दस भेद, पञ्च मण्डि तथा उनके अंग और विष्कम्भक, चूलिकादि का विवरण दिया गया है, द्वितीय में नायक-नायिका भेद; उनके मित्र, चारों वृत्तियों का अंगो सहित वर्णन है, तृतीय में नाटका-रम्भ, प्रस्तावनादि नाटक के अभिनय के आवश्यक कार्यों का वर्णन है तथा चतुर्थ में रस का विस्तृत विवेचन है। इसकी एक विस्तृत तथा विद्वत्तापूर्ण अवलोक नामक टीका धनञ्जय के भाई धनिक ने की है। इस पर भी कई टीकाओं की रचना हुई है। नाट्य-शास्त्र के पश्चात् दृश्य-काव्य के लक्षण-ग्रन्थों में इस ग्रन्थ का विशेष महत्त्व है तथा नाटक की प्रधान बातों का इसकी व्याख्या विभिन्न महत्त्वपूर्ण मानी गई है।

इसके पश्चात् बारहवीं शताब्दी में रामचन्द्र और गुणचन्द्र द्वारा रचित नाटक-दर्पण 'दश-रूपक' की अपेक्षा एक अधिक विस्तृत ग्रन्थ है, जिसमें बारह प्रकार के रूपकों तथा अनेक रूपकों का निरूपण किया गया है। इसका आधार 'नाट्य-शास्त्र' तथा 'अभिनव-भारती' है। शारदातनय के 'भाव-प्रकाशन' के दस प्रकरणों में रूपको तथा

१ "ही नाट्य शास्त्र, इन ३६ चैप्टर्स, इज्ज कम्पलीट देन दी वर्क ऑव् ऐरिस्टोटल, एण्ड प्रोवाइड्स ए फुल व्यू ऑव् सस्कृत ड्रेमेटिक पीयट्री"। डॉ० राघवन ऐनसाइक्लोपीडिया ऑव् सस्कृत लिटरेचर; प्र० खण्ड, पृ० ४६८।

२ देखिए 'भरत मुनि कृत नाट्य-शास्त्र', प्रो० भोलानाथ शर्मा (१९५४), पृ० २८।

उपरूपको के स्वरूप का सोदाहरण वर्णन किया गया है। शिग भूपाल के दो ग्रन्थों में भी नाटको का विवेचन किया गया है। इनके 'रसार्णव सुधाकर' तथा 'नाटक चन्द्रिका' के आधार पर रूप-गोस्वामी की 'नाटक-चन्द्रिका' की रचना हुई है, जिसका कोई विशेष महत्त्व नहीं है।

इन ग्रन्थों के अतिरिक्त सस्कृत साहित्यालोचन में कुछ ग्रन्थ ऐसे भी लिखे गए हैं, जिनमें साहित्य-शास्त्र के अन्य अंगों के साथ नाटक का भी विवेचन किया गया है। राजा भोज के 'श्रु गार प्रकाश' के १२वें प्रकरण में नाटको का वर्णन तथा 'सरस्वती कण्ठाभरण' के पाचवें परिच्छेद में नाटक सम्बन्धी विषयों का प्रतिपादन मिलता है। चौदहवीं शताब्दी में लिखे हुए विद्यानाथ कृत 'प्रतापसूत्र यशोभूषण' के तीसरे प्रकरण में नाट्य-कला का विवेचन किया गया है। इसी समय के लगभग विश्वनाथ ने 'साहित्य दर्पण' के छठे परिच्छेद में 'नाट्य-शास्त्र' के सभी अंगों का विस्तृत तथा पाठित्यपूर्ण विवेचन प्रस्तुत किया है। 'नाट्य-शास्त्र' तथा 'दशरूपक' के पश्चात् इसका ही विशेष महत्त्व माना जाता है। इस के अतिरिक्त चौदहवीं शताब्दी में शिगभूपाल के 'रसार्णव सुधाकर', सोलहवीं शताब्दी में रूप गोस्वामी की 'नाटक-चन्द्रिका' तथा सुन्दर मिश्र का 'नाट्य-प्रदीप' आदि ग्रन्थ लिखे गए, जिनमें कोई विशेष मौलिकता नहीं है तथा जिनका आधार भी नाट्य-शास्त्र तथा दशरूपक ही है।

इस प्रकार भारतीय काव्य-शास्त्र के अन्तर्गत नाटक सम्बन्धी आलोचना का विशेष महत्त्व रहा है तथा इसका विशाल साहित्य मिलता है। नाट्यालोचन के ग्रन्थों में 'नाट्यशास्त्र' तथा 'दशरूपक' का विशेष प्रतिष्ठित स्थान रहा है तथा अन्य ग्रन्थों ने भी इनको आधार रूप में स्वीकार किया है। सस्कृत में नाट्यालोचन सम्बन्धी ग्रन्थ दो प्रकार के हैं, एक तो वे जो पूर्ण रूप में केवल नाट्यालोचन को लेकर चले हैं, दूसरे वे जो साहित्य के अन्य अंगों के साथ नाटक के विषय का भी विवेचन करते हैं। इसके अन्तर्गत प्रसिद्ध मूल ग्रन्थों की टीकाओं तथा व्याख्याओं के रूप में भी इस आलोचना का विकास हुआ है। सस्कृत साहित्य में नाट्यालोचन के प्रमुख विषय, रूपक, उपरूपक, सवाद, गायन, अभिनय, रस, रगमच, नृत्य, नादी, प्रस्तावना, पात्र, प्रवृत्ति, छन्द, अलंकार, कथावस्तु, सधि, वृत्ति, नायक-नायिका-भेद, दर्शक, वादन-यन्त्र, हाव-भाव आदि रहे हैं। आलोच्य काल के प्रारम्भ में इसी प्रकार की आलोचना शैली तथा इन्हीं विषयों का परिचयात्मक विवरण बहुत समय तक दिया जाता रहा।

पाश्चात्य साहित्य में नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास :—

पाश्चात्य साहित्य में नाटक सम्बन्धी आलोचना का जन्मदाता अरस्तू है, जिसने अपने ग्रन्थ 'पेरिपोडिक्टिकस' (पोयिटिक्स) में नाटक-रचना सम्बन्धी मूलभूत सिद्धान्तों को स्थिर किया था। इनकी त्रासदी (ट्रैजेडी) अर्थात् दुःखान्त-नाटक की व्याख्या परवर्ती नाट्यालोचन का मूल आधार बन गई। इसी प्रकार रोम के नाटकीय सिद्धान्तों के प्रमुख प्राचीन आचार्य होरेस हैं। अरस्तू तथा होरेस के नाटक सम्बन्धी सिद्धान्तों ने

यूरोप में परवर्ती सिद्धान्तों को विशेष रूप से प्रभावित किया है। नाट्यालोचन के अतिरिक्त इसी प्रकार पाश्चात्य साहित्यालोचन में रगमच सम्बन्धी आलोचना के सूत्रधार 'फ्रांस' के लेखक एरिस्टोफेन्स है।

पुनरुत्थान काल से पूर्व नाट्यालोचन नैतिक तथा धार्मिक स्वरूप का था, जो क्लासिकल नाटक के रगमच की श्रु गारिकता तथा कामुकता की निन्दा करता था, किन्तु इसके पश्चात् तथा एरिस्टोटल की पोयिटिक्स के एक भाग के प्राप्त होने पर रेचन की समस्या (केथेरेसिस), सत्याभास, तीनों-सकलन, होरेस के विचारों का एरिस्टोटल के विचारों में समन्वय तथा क्लासिकल नाट्यालोचन के सिद्धान्तों का नवीन सिद्धान्तों से समन्वय आदि विषय, परवर्ती शताब्दियों की आलोचना के प्रमुख विषय बन गए। सेंट ऐवरीमोन्ड ने एरिस्टोटल के दया तथा भय के सिद्धान्त के स्थान पर 'आत्मा की महत्ता' की सुन्दर अभिव्यक्ति के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है।^१ मौलियर ने प्राचीन सभी सिद्धान्तों से अधिक 'आनन्द प्रदान करने के' लक्ष्य को महत्ता दी। हीगल ने नाटकीय कार्य का प्रमुख तत्त्व दुःखमय संघर्ष (ट्रेजिक कन्फ्लिक्ट) माना। इस प्रकार श्लीगल, कालरिज आदि आलोचकों ने एरिस्टोटल के कार्य को नाटक में विशेष महत्त्व दिया। हीगल के विचारों ने परवर्ती काल में डबसन, शा आदि नाटककारों के विषय तथा शैली सम्बन्धी विचारों को प्रभावित किया।

स्वच्छन्दतावादी काल में श्लीगल के आत्मपरकता के महत्त्व, ससीम के असीम में रहस्यात्मक परिवर्तन, वास्तविक जगत् के प्रकार तथा प्रतीकों के द्वारा कवि के किसी वृहत्तर, अधिक रहस्यात्मक तथा अधिक दार्शनिक भाव (इन्ट्यूशन) की अभिव्यक्ति की स्थूल जगत् के अनुभवों के चित्रण की अपेक्षा, विशेष रूप में प्रतिष्ठा तथा मान्यता हुई।^१ सन् १८२७ में विक्टर ह्यूगो ने फ्रांसिसी नव-क्लासिक-नियम-बद्धता की प्रतिक्रिया में यथार्थवाद की विशेष अवतारणा की, जिसका प्रचार सामयिक नाटक के साथ-साथ प्रायः सारे यूरोप तथा अमेरिका में होने लगा। इसके द्वारा वास्तविक जीवन की निकटतम सत्य-अभिव्यक्ति, मनोवैज्ञानिक व्योरो का निर्देश, भौतिक मनोविकारों का प्रदर्शन तथा टेकनीक की यथार्थता, पर ध्यान दिया जाता था। इसकी अतिशयता तथा गद्यात्मकता के बाहुल्य की प्रतिक्रिया स्वरूप एक नव-स्वच्छन्दतावादी अथवा प्रतीकवादी आलोचना-धारा का उदय हुआ, जिसके प्रधान प्रवर्तक मेटर्लिक थे। इस यथार्थवादी धारा का विरोध अभिव्यक्तिवादी तथा प्रभाववादी लेखकों द्वारा भी होने लगा। यूरोप में आधुनिक नाट्यालोचन की प्रवृत्ति, नाटकीय रगमच को, कला का समन्वय कर्त्ता, विभिन्न शैलियों को अपनाने वाला, कल्पनापूर्ण तथा समकालीन-जीवन की अभिव्यक्ति करने वाला मानने की है।

१ देखिए 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर' (१९४५), पृ० १७५।

२ देखिए 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर' (१९४३), पृ० १७५।

इस प्रकार पाश्चात्य नाट्यालोचन का क्रमशः विकास हुआ है। ऐरिस्टोटल, होरेम तथा ऐरिस्टोफेन्स के नाटक तथा रगमच सम्बन्धी सिद्धान्तों को ज्यों-का-त्यों न अपना कर उनका समय तथा परिस्थिति के अनुकूल विवेचन तथा विश्लेषण हुआ है। पुनस्त्यानवादी, स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवादी तथा आधुनिक विचार-धाराओं का दृष्टि-कोण नाटक तथा रगमच के सम्बन्ध में बदलता गया है। इसकी अपेक्षा भारतीय साहित्यालोचन के सिद्धान्त रूढ़ हैं तथा उनमें विवेचन तथा विश्लेषण के द्वारा प्रगति नहीं हुई। इसमें भारत के 'नाट्य-शास्त्र' तथा 'दशरूपक' के सिद्धान्तों की ही निरन्तर व्याख्या होती गई तथा विभिन्न नवीन विचारधाराओं में इसका व्यापक प्रसार नहीं हुआ। आलोच्यकाल में हिन्दी की नाटक-सम्बन्धी आलोचना में भारतीय नाट्य-सिद्धान्तों का परिचय तथा व्याख्यात्मक विवरण होने के साथ-साथ विभिन्न पाश्चात्य विचार-धाराओं का भी समावेश हुआ है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में नाटक की विभिन्न परिभाषाएँ दी गई हैं। व्यापक रूप में इसका तात्पर्य किसी नकल, स्वाग, मूक अभिनय तथा प्राचीन धार्मिक क्रिया तथा उत्सव से है।^१ स्थूल रूप में नाटक साधारणतया एक खेल है, जिसमें कुछ मनुष्यों का समूह कुछ साधियों के समूह के सामने कुछ पात्रों का रूप धारण करता है। शिपले ने इसके प्रमुख दो तत्त्वों का उल्लेख किया है, प्रथम उद्देश्य, दूसरे दर्शकों की उपस्थिति। वे नाटक तथा उपन्यास में दर्शकों की उपस्थिति होने का ही अन्तर मानते हैं।^२ दी सेन्च्युरी डिक्शनरी के लेखक के विचार से नाटक कार्य रूप में घटित होने वाली एक कथा है अथवा मनुष्यों के द्वारा मनुष्यों के यथार्थ प्रतिनिधित्व से कही हुई, मानव जीवन की एक गाथा है, जिसमें परिवृत्त स्थितियों, सहकारी वस्तुओं, वेग-भूषा, भाव-भगिमा, वाणी, भाषा आदि का अनुकरण होता है। यह सम्पूर्ण कथा सत्य सम्भावना के आधार पर सगीत, नृत्य, चित्र तथा साज-सज्जा के सहित तथा उससे रहित कही जाती है।^३ एस० सी० वाड्स के विचार से नाटक किसी ऐसे एक कार्य का अनुकरण है, जो पूर्ण माना जाता है। इन पूर्ण कार्य के घटना-क्रम के निरीक्षण में तथा इस निरीक्षण के अनुसार उसका अनुकरण करने में नाटक के प्रारम्भिक विकास का पता चलता है।^४ इसी प्रकार आर० एल० स्टीवेन्सन का विचार है कि नाटक घटनाओं की अपेक्षा भावों से निर्मित होता है। यही भाव पात्रों को अभिनय का आधार देता है। इस भाव की ऋणपूर्ण वृद्धि अनिवार्य है अन्यथा अभिनेता नाटक के अग्रसर होने पर दर्शकों की रुचि तथा भाव (इमोजन) को निम्न स्तर में ऊँचे

१- देखिए 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर' (१९४३), पृ० १७२।

२- देखिए 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर' शिपले (१९४३), पृ० १७३।

३- देखिए 'दी सेन्च्युरी डिक्शनरी', पृ० १७५९।

४- देखिए 'इंगलिश ड्रैमेटिक लिटरेचर' ले० एस० सी० वाड्स (भूमिका), पृ० १७ उद्धृत दी सेन्च्युरी डिक्शनरी, पृ० १७५९।

उठाने में अममय होगा ।^१ पाश्चात्य साहित्यालोचन में नाटक के निर्माण के साधारणतया तीन स्तर हैं, प्रथम, आन्दोलन (कार्य) का आरम्भ, द्वितीय कार्य की उत्पत्ति तथा विकास और तृतीय अन्त (केटेस्ट्रोफी) जो प्रत्येक नाटक में कार्य की ही अन्तिम परिणति होती है और अक, दृश्य तथा विभिन्न परिस्थितियों द्वारा प्रकट होता रहता है ।^२

पाश्चात्य साहित्य में प्रारम्भिक नाटक का परम्परागत रूप काव्यत्मक था ।^३ किन्तु १८वीं शताब्दी में इसमें अधिकाधिक समक लीन कथाओं तथा गद्य के प्रयोगों का समावेश होने लगा । किन्तु गद्य के प्रयोग के पश्चात् भी पाश्चात्य रगमच का कविता की ओर झुकाव कम नहीं हुआ^४ क्योंकि यह माना जाता रहा है कि काव्यात्मक प्रयोग से नाटक में भावात्मक तथा आत्मिक शक्ति की वृद्धि होती है । इसी प्रकार पाश्चात्य समालोचकों ने ऐरिस्टोटल के समय से ही इस विषय का भी विशेष विवेचन किया कि नाटक का अभिनय बाध्यनीय है या नहीं । वाल्टेयर, स्पिन्नान आदि का विचार है कि नाटक की कलात्मक आलोचना के लिए रगमच का कोई स्थान नहीं है । किन्तु इलीगल, बार्कर आदि ने रगमच के विशेष महत्व को स्वीकार किया है ।^५ शिपले का विचार है कि नाटक का पूर्ण आनन्द लेने के लिए उसका रगमच पर देखना तथा पढ़ना, फिर देखना तथा फिर पढ़ना, आवश्यक है ।^६

इन आलोचकों ने नाटक के प्रमुख दो भेद, दुःखान्त, तथा सुखान्त माने हैं, किन्तु इनके सशोधन तथा संयोजन से अन्य प्रकारों, जैसे दुःखान्त-सुखान्त, मैजोड्रामा, लिरिक-ड्रामा अथवा ग्रान्ड ओपरा, ओपरा, वफे, फार्स, बर्लेस्क, बर्लेटा आदि की भी उत्पत्ति हुई है । इसके अतिरिक्त विषय तथा शैली भेद के अनुसार अन्य प्रकार, नाविक-सम्बन्धी-ड्रामा, गोचारण-ड्रामा, समाज सम्बन्धी ड्रामा, आदि हैं ।^७ दुःखान्त तथा सुखान्त नाटकों का चरम उत्कर्ष ग्रीक ड्रामा के काल में हुआ । इस प्रकार इनके नाटकों के भेद रूपक तथा उपरूपक की भाँति नहीं है और समय की विचारधारा तथा परिस्थितियों के अनुकूल उत्पन्न हो गए हैं । इसके विपरीत भारतीय साहित्यालोचन में रूपक तथा उपरूपक के विभिन्न भेदों का जब परिचयात्मक-विवरण मात्र दिया जाता रहा है । नए भेदों की उत्पत्ति केवल पाश्चात्य प्रभाव के कारण ही हुई । हा, आलोच्य-काल में भारतीय

१ देखिए 'दी सेन्चुरी डिक्शनरी', पृ० १७५९ ।

२ देखिए वही, पृ० १७५९ ।

३ 'दी कन्वेन्शनल फार्म ऑव अरली ड्रामा वाज प्रीवैलिंगली पोइटिक', 'डिक्शनरी ऑव वर्ल्ड लिट्रेचर' (१९४३), पृ० १७३ ।

४ देखिए वही, पृ० १७३ ।

५ देखिए वही, पृ० १७४ ।

६ देखिए वही, पृ० १७४ ।

७ देखिए 'दी सेन्चुरी डिक्शनरी', पृ० १७५९ ।

लोक-नाट्य के रामलीला, यात्रा, रास, ललित, मवाइ, नौटकी तथा साग आदि विभिन्न रूपों का भी इसमें प्रचार रहा ।

इस प्रकार पाश्चात्य विचारको द्वारा नाटक में वेश-भूषा, भाव-भंगिमा, वाणी तथा भाषा का अनुकरण, रूप-धारण, अभिनय, उद्देश्य, दर्शको की उपस्थिति, कार्य-रूप में घटित होने वाली कथा, पात्रों द्वारा मनुष्यों की गाथा का वर्णन, सत्य तथा सम्भावना का आधार, संगीत, नृत्य, चित्र तथा साज-सज्जा का समावेश, कार्य की एकता तथा पूर्णता, भावों की क्रम-पूर्ण वृद्धि, गद्य तथा पद्य अथवा दोनों का समावेश, रगमच का अस्तित्व तथा नाटकीय नियमों आदि विशेषताओं का समावेश होता है ।

आलोच्य-काल में हिन्दी में नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास.—

आलोच्य-काल से पूर्व नाट्यालोचन का हिन्दी में प्रायः अभाव ही था । आलोच्य-काल में साहित्य के अन्य रूपों की आलोचना की भाँति इसका भी विकास हुआ । उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि की भाँति इसकी आलोचना अधिकांश में पाश्चात्य साहित्यालोचन से प्रभावित तथा निर्मित नहीं हुई । आलोच्य-काल के प्रारम्भ में भारतेन्दु, बलदेव मिश्र महावीरप्रसाद द्विवेदी, भानु जी आदि आलोचकों ने प्राचीन नाट्य-शास्त्र का परिचयात्मक विवरण देकर आधुनिक-काल के उपयुक्त प्राचीन नियमों की व्याख्या की । इनके द्वारा प्राचीन नियमों में से इस काल के अनुपयुक्त नियमों की अवहेलना की गई तथा उपयुक्त को मान्यता प्रदान की गई । हिन्दी में नाट्यालोचन नए सिरे से पाश्चात्य प्रभाव तथा रग को लेकर नहीं चला । पाश्चात्य नाट्यालोचन तथा नाट्य साहित्य के स्वरूप के प्रकाश में प्राचीन भारतीय नाट्य-शास्त्र का तर्क तथा रुचि के आधार पर पुनर्निरीक्षण तथा मूल्यांकन किया गया ।

इनके पश्चात् श्यामसुन्दर दास, सेठ गोविन्ददास आदि आलोचकों ने पाश्चात्य तथा भारतीय नाट्यालोचन के मिश्रण के आधार पर नाटकों के सिद्धान्तों का विवेचन किया है । शुक्ल जी, श्यामसुन्दरदास, प्रसाद, मिश्र जी आदि इस काल के प्रमुख आलोचकों ने भारतीय नाट्यालोचन के नियमों तथा सिद्धान्तों को पाश्चात्य नाट्यालोचन के सिद्धान्तों से अधिक व्यापक तथा महत्त्वपूर्ण माना है । इनका यह विचार रहा है कि हिन्दी नाटक तथा उसके स्वरूप का विकास पाश्चात्य-नाट्यालोचन के प्रभाव के बिना अपने मौलिक रूप में भी हो सकता है । शुक्ल जी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, नगेन्द्र आदि आलोचकों ने हिन्दी के रचनात्मक नाट्य-साहित्य को लक्ष्य में रख कर नाटकों का विवेचन किया है । इन आलोचकों ने नाट्यालोचन के विभिन्न विषयों, नाटकों की परिभाषा, स्वरूप, उत्पत्ति, महत्त्व, मूल, जन्म, प्राचीनता, अग, रस, भेद, प्रभाव, वस्तु, चरित्र-चित्रण, सवाद, देश-काल, उद्देश्य, अभिनय, नवीन तथा प्राचीन नाटकों का अन्तर, नाट्यालोचन के प्राचीन नियमों की उपयोगिता, नाटकों का अनुवाद, पात्रों की भाषा, दुःखान्त तथा सुखान्त नाटक, नाटक तथा कविता का अन्तर, दृश्य-काव्य के विकास का काल-विभाजन, पाश्चात्य तथा भारतीय नाटकों की तुलना, रगशाला आदि पर अपने विचार प्रकट किए हैं ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र.—

हिन्दी में नाटक सम्बन्धी आलोचना का सूत्रपात वास्तव में भारतेन्दु द्वारा हुआ है। 'मुद्राराक्षस' का अनुवाद करते समय स० १९३१ में उनका ध्यान नाटको के विवेचन की ओर गया, जिसके फलस्वरूप स० १९४० में 'नाटक' नामक निबन्ध प्रकाशित हुआ। इनका यह 'नाटक' नामक निबन्ध दशरूपक, नाट्य-शास्त्र, साहित्य-दर्पण, काव्य-प्रकाश, 'विल्सन्स हिन्दू थियेटर्स', 'लायफ् आँव् दी एमिनेन्ट परसन्स', 'ड्रेमेटिस्ट एण्ड नोविलिस्ट्स', 'हिस्ट्री डी इटालिक थियेटर्स' तथा 'आर्य-दर्शन' नामक ग्रन्थों के आधार पर लिखा गया है तथा उनके निजी मौलिक विचारों का भी प्रतिपादन करता है। उन्होंने नाटक, दृश्य-काव्य, नाटक के भेद, नवीन तथा प्राचीन नाटको का अन्तर, नाटक के प्राचीन नियम तथा उनकी उपयोगिता, नाटक की वस्तु, कथोपकथन, भाषा, रस, उद्देश्य, अभिनय, नाटको के अनुवाद आदि विषयों का विशेष रूप में विवेचन किया है।

उन्होंने नाटक शब्द का अर्थ नट लोगो की क्रिया माना है। वे उसे नाटक कहते हैं, जो विद्या के प्रभाव से अपने या किसी वस्तु के स्वरूप को फेर ले। उनका कथन है कि "नाटक में पात्र-गण अपना स्वरूप परिवर्तन करके रसादिक का स्वरूप धारण करते हैं व वेप-विन्यास के पश्चात् रगभूमि में स्वकीय कार्य-साधन के हेतु फिरते हैं।" वे दृश्य-काव्य उसे कहते हैं, जो कवि की वाणी को उसके हृदयगत आशय और हाव भाव सहित प्रत्यक्ष दिखला दे।^१ वे श्रव्य-काव्य की अपेक्षा दृश्य-काव्य की चौगुनी महत्ता मानते हैं तथा दृश्य-काव्य, नाटक तथा कुशीलव-शास्त्र को पर्यायवाची कहते हैं। रगस्थ खेल के रूप में वे नाटक के तीन भेदों का उल्लेख करते हैं, काव्य-मिश्र, शुद्ध-कौतुक और भ्रष्ट। कठुतली का खेल, गूँगे-बहरो का नाटक, बाजीगरी तथा घोड़े के तमाशे में सवाद, भूत-प्रेतादि की नकल आदि को वे शुद्ध-कौतुक तथा भाड, इन्द्र-सभा, रास, यात्रा, लीला, झाकी और पारसियों के नाटक आदि को भ्रष्ट कहते हैं तथा इन में अब नाटकत्व शेष नहीं मानते। इसी प्रकार काव्य-मिश्र की वे दो श्रेणियाँ मानते हैं, प्राचीन तथा नवीन, जिनमें से प्राचीन आचार्यों के दो भेद, रूपक तथा उपरूपक हैं।

उन्होंने प्राचीन तथा नवीन नाटको का मुख्य अन्तर यह माना है कि प्राचीन की अपेक्षा नवीन नाटको में बार-बार दृश्य परिवर्तन होते रहते हैं। वे नवीन नाटको के दो भेद मानते हैं, प्रथम वे जिनमें कथा-भाग विशेष तथा गीति-भाग न्यून होता है तथा दूसरे गीति-रूपक, जिसमें गीति-भाग विशेष तथा कथा-भाग न्यून होता है। इसी प्रकार कथाओं के स्वभाव से उन्होंने तीन प्रकार के नाटक माने हैं—(१) सयोगान्त, (२) वियोगान्त, (३) मिश्र। वे नवीन नाटको की रचना के ५ उद्देश्य मानते हैं, (१) शृंगार, (२) हास्य, (३) कौतुक, (४) समाज-संस्कार, तथा (५) देशवत्सलता। उनका विचार है कि कौतुक-विशिष्ट नाटको में अद्भुत घटनाएँ, समाज संस्कार के नाटको में देश की कुरीतियाँ

१ भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग-१ (नाटक) (स० २००७), पृ० ७१५।

२ देखिए वही, पृ० ७१५।

तथा देशवत्सल नाटको में स्वदेशानुराग का आधिक्य होता है, जैसे 'भारत-जननी', 'नील देवी', 'भारत दुर्दशा' आदि नाटको में।

वे आधुनिक समय में समस्त प्राचीन नाटको के नियमों के अनुसार नाटक लिखना युक्ति-सगत नहीं मानते। उनका विचार है कि नाटक की रचना किसी देश तथा काल के सहृदयों की रुचि तथा रीति-नीति के प्रवाह के अनुसार होनी चाहिए। उन्होंने नाट्य-रचना के अन्तर्गत देश, काल तथा पात्र का ध्यान रखना विशेष रूप में आवश्यक समझा है। वे प्राचीन नियमों, पद्धतियों तथा रीतियों में से उन्हीं का ग्रहण उचित समझते हैं, जो आधुनिक सामाजिकों की रुचि के अनुकूल हों। इसीलिए वे समकालीन नाटको में आशी आदि नाट्यालंकार, प्रकरी, विलोमन, सफेद, पंच-संधि तथा ऐसे ही अन्य विषयों की कोई आवश्यकता नहीं समझते। उनका विचार है कि प्राचीन लक्षण रख कर आधुनिक नाटकादि की शोभा सम्पादन करने से उलटा फल होता है।^१

उन्होंने अपने निबन्ध में भरत के नाट्य-शास्त्र के उन्हीं नियमों का परिचयात्मक विवरण दिया है, जो नितान्त उपयोगी तथा आधुनिक रुचि के अनुकूल हैं। इनमें से सर्वप्रथम प्रतिकृति है, जिसका नामान्तर आपटी या चित्रपट या दृश्य या स्थान है। वे किसी पर्वत, वन या उपवन आदि की प्रतिच्छाया दिखलाने को प्रतिकृति कहते हैं।^२ यद्यपि भरत के नाट्य-शास्त्र में इसका कोई विशिष्ट उल्लेख नहीं है, पर वे प्राचीन काल में उसके अस्तित्व की समावना मानते हैं तथा इसे नाटक में बहुत प्रयोजनीय वस्तु समझते हैं।^३ वे गर्भांक उसे कहते हैं, जहाँ दृश्य बदलते हैं तथा जिसमें जवनिका का गिरना आवश्यक होता है। उनके विचार से जवनिका या बाह्य-पटी वह पट है, जो रंगमंच को ढकने के लिए नाट्य-शाला के सामने गिराया जाता है। वे प्रस्तावना, नाटक के आरम्भ हो जाने से पूर्व विदूषक, पारिपाश्वर्क तथा सूत्रधार से मिल कर प्रस्ताव विषयक ऐसे कथोपकथन को कहते हैं, जिससे नाटक के इतिवृत्त की सूचना मिलती है। इस प्रस्तावना की पांच प्रणालियों, बुद्धात्मक, कथोत्थात, प्रयोगातिशय प्रवर्तक और अवगलित में से वे चार का हिन्दी नाटको में व्यवहार होना मानते हैं।^४ प्रस्तावना के अतिरिक्त वे हिन्दी नाटको में पटाक्षेप के साथ चचरिका का विधान अब भी आवश्यक समझते हैं। वे चचरिका बहुत से स्वरो से मिल कर बजने वाले बाजे या गाने को कहते हैं, जो नेपथ्य में पटाक्षेप के साथ ही आरम्भ हो जाता है। इसमें नाटक की कथा के अनुरूप गीतों या वाजों का बजाना आवश्यक होता है, जैसे सबेरे के समय के दृश्य में भैरवी का बजना आवश्यक समझा जाता है। इस निबन्ध में उन्होंने चारों वृत्तियों, उपक्षेप प्ररोचना, उद्देश्य, बीज, कथावस्तु, अमिनय, पात्र, अभिनय-प्रकार, अंग, वैषम्यपात दोष, अक,

१ देखिए भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १ (नाटक), स० २००७, पृ० ७२२।

२ देखिए वही, पृ० ७२२।

३ देखिए वही, पृ० ७२३।

४ देखिए वही, पृ० २४२।

अकावयव, विरोध, नायक, परिच्छेद, देशकाल, विष्कम्भक, भाषा आदि के भी लक्षण दिए हैं ।

वे नाटक-रचना में शैथिल्य दोष के विरोधी हैं । नायक-नायिका द्वारा किसी कार्य विशेष को प्रारम्भ करके उसे अधूरा छोड़ना या अन्य व्यापार की अवतारणा करके उसका मूलोच्छेद करना वे बुरा समझते हैं । वे उस नाटक को श्रेष्ठ नहीं मानते, जिसके कार्य को देखते-देखते पूर्व-कार्य विस्मृत होते जाते हैं । उनका विचार है कि नाटक की श्रेष्ठता उत्तम वस्तु पर ही निर्भर नहीं बरन् उत्तम, मध्यम, अधम, तीनों प्रकार की वस्तुओं पर आधारित है ।

इसी प्रकार नाटक के कथनोपकथन के बारे में उनका विचार है कि "ग्रन्थ-कर्त्ता ऐसी चातुरी और नैपुण्य से पात्रों की बातचीत की योजना करे कि जिस पात्र का जो स्वभाव हो वैसी ही उसकी बात भी विरचित हो । नाटक में वाचाल पात्र की मितभाषिता, मितभाषी की वाचालता, मूर्ख की वाक्पटुता और पंडित का मौनी भाव विडबना मात्र है । पात्र की बात सुनकर उसके स्वभाव का परिचय ही नाटक का प्रधान अंग है । नाटक में वाक् प्रपञ्च एक प्रधान दोष है— नाटक में वाचालता की अपेक्षा मितभाषिता के साथ वाग्मिता का ही सम्यक् आदर होता है । नाटक में प्रपञ्च रूप से किसी भाव को व्यक्त करने का नाम गौण उपाय है और कौशल विशेष द्वारा थोड़ी बात में गुस्तर भाव व्यक्त करने का नाम मुख्योपाय है । थोड़ी सी बात में अधिक भाव की अवतारणा ही नाटक जीवन का महौषध है ।"

वे पात्रों की भाषा का स्वभावानुकूल होना आवश्यक समझते हैं । उनका विचार है कि हिन्दी में भरत के नान्दी आदि नियम की अवहेलना हो सकती है । इसी प्रकार वे हिन्दी नाटकों के लिए विदूषकों की अनिवार्यता स्वीकार नहीं करते । उनका विचार है कि वीर तथा करुण रस के नाटक में तो विदूषक की आवश्यकता है ही नहीं पर शृंगार में भी उसकी आवश्यकता हर समय नहीं हो सकती । किसी-किसी स्थान पर वे विदूषक के स्थान पर विट, चेट, नर्म सखा प्रभृति पात्रों का प्रवेश अधिक स्वाभाविक समझते हैं ।

उन्होंने नाटक के लिए शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, अद्भुत, वीमत्स, शान्त, भवित या दास्य, प्रेम या माधुर्य, सख्य, वात्सल्य, प्रमोद या आनन्द नामक रस माने हैं तथा उनके विभिन्न उदाहरण भी दिए हैं । वे नाटक रचना में विरोधी रसों के समावेश को अनुचित समझते हैं । वे मानते हैं कि चाहे नायक-नायिका के चरित्र की समाप्ति सुखमय हो या दुःखमय, किन्तु नाटक के परिणाम से दर्शकों को कोई शिक्षा अवश्य मिलनी चाहिए तथा नाटक की कथा के अन्त का आभास किञ्चिन्मात्र भी नहीं होना चाहिए ।

उन्होंने अभिनय-सम्बन्धी नियमों का भी वर्णन किया है, जैसे स्वरों का घटाना-बढ़ाना, पात्रों की दृष्टि का दर्शको पर ही टिकना, स्थान-स्थान पर स्वर तथा अंग भंगी, भावों का प्रदर्शन, पात्रों को पीठ दिखाना, लम्बे-चौड़े कथोपकथन का न होना आदि। वे मानते हैं कि नाटककार को सब प्रकार के ज्ञान को अपना कर मनुष्य की प्रकृति की आलोचना तथा मानसिक वृत्तियों और हृदयस्थ भावों की अभिव्यजना करनी चाहिए। वे उसके लिए राजनीति, धर्मनीति, दण्ड-नीति, सामाजिक तथा व्यावहारिक रीति-नीति का ज्ञान आवश्यक समझते हैं। नाटको के अनुवाद करने के बारे में उनका विचार है कि "बिना पूर्व कवि के हृदय से हृदय मिलाए अनुवाद करना शुद्ध झूठ मारना ही नहीं कवि की लोकान्तर-स्थित आत्मा को नरक-कष्ट देना है।" इस प्रकार भारतेन्दु ने भारतीय नाट्यालोचन के प्रमुख तत्वों का युग-परिस्थिति के सदम में विश्लेषण तथा विवेचन किया है तथा विभिन्न विषयों का तर्क तथा रुचि के आधार पर निरीक्षण किया है।

बलदेव प्रसाद मिश्र —

मिश्र जी महावीर प्रसाद द्विवेदी के विपरीत संस्कृत के नाटक सम्बन्धी नियमों की हिन्दी में आवश्यकता मानते हैं तथा रूपक की कला को पुराणों से प्राचीन तथा इसी देश की समझते हैं। उन्होंने अपने 'नाट्यप्रबन्ध' में नायक-नायिका, वस्तु, वृत्तियाँ, अथ प्रकृति, संधि, नाटको के १० भेद तथा उपनाटिकादिक के १८ भेदों की परिभाषा दी है। वे संस्कृत नाटको की भाँति विभिन्न पात्रों से विभिन्न भाषाओं का प्रयोग कराना विधेय नहीं समझते। वे श्रव्य-काव्य उसे कहते हैं, जिसमें कवि किसी प्रख्यात कथा का आप ही वर्णन करता है तथा दृश्य उसे कहते हैं, जिसमें जिस-जिस स्थिति का वह वर्णन करना चाहता है, उसी स्थिति के व्यक्तियों से वर्णन कराता है। वे भी रूप के आरोप को रूपक कहते हैं। उनका विचार है कि अभिनय रूपक का प्रधान अंग है तथा इसके बिना रस की सिद्धि नहीं होती। उन्होंने नाटको में सूत्रधार, नट अथवा नटी को आवश्यक माना है तथा कुछ रूपकों में शास्त्रीय-नायको के अतिरिक्त झूठे, कपटी तथा धूर्त नायको के प्रयोग को उचित समझा है। वे विदूषको का प्रयोग केवल शृंगार रस के नाटको में उपयुक्त समझते हैं। उन्होंने नाटक की वस्तु का लक्ष्य रस की सिद्धि माना है तथा उसकी पुष्टि करने वाली प्रत्येक बात के समावेश को ठीक समझा है।

जगन्नाथ प्रसाद भानु —

भानु जी ने अपने ग्रन्थ 'काव्य प्रमाकर' में दृश्य-काव्य अर्थात् नाटक पर संक्षेप में विचार किया है। इनकी आलोचना में पाश्चात्य-साहित्यालोचन की अपेक्षा भारतीय

१ देखिये भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १ (नाटक), स० २००७, पृ० ७५३।

२ देखिए 'नाट्य प्रबन्ध', (स० १९६०), भूमिका, पृ० २। -

साहित्यालोचन का अधिक प्रभाव है तथा कथोपकथन, चरित्र-चित्रण, देशकाल, सवाद, भाषाशैली की विस्तृत आलोचना की अपेक्षा रस, वृत्तियो तथा अभिनय का ही विशेष वर्णन है। कथानक के सम्बन्ध में उन्होंने एक ही बात लिखी है कि वह अनोखा तथा पूर्वा-पर सम्बन्ध में बधा होना चाहिए। उनकी नाटक की परिभाषा केवल परिचयात्मक है। वे नट लोगो की क्रिया अथवा काव्य के सर्वगुण सम्पन्न खेल को नाटक कहते हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने प्रतिकृति, जवनिका, नेपथ्य, प्रस्तावना, अभिनय, पात्र, अक, नायक आदि की परिभाषाएँ तथा व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं। ये नाटक में स्वाभाविकता को एक विशेष गुण तथा वाक् प्रपञ्च को दोष मानते हैं। इनका विचार है कि थोड़े विषय में अधिकाधिक भाव का समावेश करना नाटक का जीवन सर्वस्व है। वे नाटको में मनुष्य स्वभाव की पूर्ण आलोचना तथा एक प्रधान रस होने के पक्ष में हैं। उन्होंने नाटक के चौदह रसों का वर्णन किया है, जिनमें सर्वमान्य नव-रसों के अतिरिक्त भक्ति, प्रेम, सख्य, वात्सल्य तथा प्रसाद को भी सम्मिलित किया है। वे नाटको में रस-विरोध को नाटक के आनन्द में बाधक मानते हैं। उन्होंने परम्परागत रूप में वृत्तियो की भी व्याख्या की है। रस-विवेचन के अतिरिक्त उन्होंने नाटक की आलोचना, कथा, पात्रों के स्वरो, दृष्टियों, भावो, चलने-फिरने, परस्पर बातचीत आदि पर भी विचार प्रस्तुत किए हैं तथा इस बात का निर्देश किया है कि विदूषक किस रस में किस प्रकार का होना चाहिए।

अभिनय के सम्बन्ध में उनका विचार है कि भावों के अनुसार पात्रों के स्वर यथोचित रूप में घटने-बढ़ने चाहिए। उनकी दृष्टि पात्रों पर भी रहनी चाहिए तथा दर्शकों पर इस प्रकार से पड़नी चाहिए कि दर्शकों को यह बोध न हो कि वे दण्डों से बातें कर रहे हैं। उन्हें स्वर, भाव तथा शारीरिक मोड़ आदि से भावों का प्रदर्शन करना चाहिए तथा इस प्रकार चलना फिरना चाहिए कि दर्शकों को पीठ न दिखाई दे। उनकी इन बातों का उल्लेख नाटक की रचना तथा कौशल की अपेक्षा अभिनय से ही सम्बन्ध रखता है। 'वे नाटक का उद्देश्य उत्तम शिक्षा देना मानते हैं।'

महावीर प्रसाद द्विवेदी —

द्विवेदी जी ने सन् १९०३ में 'नाट्य-शास्त्र' नामक एक निबन्ध लिखा, जो सन् १९११ में प्रकाशित हुआ। इसके विषय-प्रवेश में उन्होंने नाटक, रूपक, दृश्य-काव्य, अभिनय, नान्दी, काव्य-शास्त्र की व्युत्पत्ति बता कर उनकी परिभाषा दी है। उन्होंने प्राचीन आचार्यों के नाटक तथा अभिनय सम्बन्धी नियमों की समकालीन परिस्थितियों में उपयोगिता, दुखान्त नाटकों का व्यवहार, नाटकों की वस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, उद्देश्य, दृश्य काव्य के विकास का काल-विभाजन आदि विषयों पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे नटों के कर्म को नाट्य अथवा नाटक कहते हैं तथा नाट्य-शास्त्र में नटों से

सम्बन्ध रखने वाले कार्यों तथा भावों का वर्णन होना मानते हैं। वे रूपक उसे कहते हैं, जिसमें रूप का आरोप किया जाता है तथा यह मानते हैं कि इसमें प्रत्येक पात्र किसी दूसरे रूप को धारण करके उसी के अनुसार व्यवहार करता है। इसी प्रकार उनकी दृश्य की परिभाषा यह है कि इसमें कवि स्वयं कुछ नहीं करता तथा जो कुछ उसे कहना होता है उसे वह उन बातों से सम्बन्ध रखने वाले व्यक्तियों से कहलाता है।^१ इसी प्रकार वे अभिनय उसे कहते हैं, जिसमें किसी के कार्य का अनुकरण, अंग, वाणी, वेश-भूषा अथवा मनोवृत्ति सूचक शारीरिक चिन्हों से दिखाया जाता है।^२ वे अभिनय को अनुकरण का पर्यायवाची शब्द मानते हैं तथा इसका यह कौशल समझते हैं कि इससे दर्शकों को यह ज्ञान नहीं होता कि वे खेल देख रहे हैं। उनका विचार है कि इसके द्वारा मनुष्य की सब अवस्थाओं और उसके विचारों का ऐसा अनुकरण किया जाता है कि दर्शकों को उनका प्रत्यक्ष अनुभव हो जाता है। वे 'नाट्य शास्त्र' उस शास्त्र को कहते हैं जिसमें अनुकरण करने के नियमों का समावेश होता है। नान्दी के सम्बन्ध में भी उनके विचार भारतेन्दु से भिन्न हैं। 'नान्द्यते सूत्रधार' शब्दों से भारतेन्दु जी यह अर्थ लगाते हैं कि नान्दी के अन्त में सूत्रधार आता है परन्तु द्विवेदी जी कहते हैं कि सूत्रधार ही नान्दी का उच्चारण करता है। इसका तात्पर्य वे यह मानते हैं कि नान्दी हो जाने पर सूत्रधार ने अगला काम आरम्भ किया।

द्विवेदी जी तथा भारतेन्दु जी दोनों ने ही नाटको को नट की क्रिया माना है, किन्तु दोनों ने इनकी क्रिया की पृथक्-पृथक् व्याख्या की है। भारतेन्दु जी ने नटों की क्रिया को अपने स्वरूप का परिवर्तन करके राजादिक का स्वरूप धारण करना माना है, किन्तु द्विवेदी जी ने नटों का व्यवसाय नाचना कहा है। उनका विचार है कि नाट्य-कला की आदिम-अवस्था में नट केवल नाचते ही थे, ठीक अभिनय नहीं करते थे। किन्तु थोड़े समय के पश्चात् वे अंग, वाणी, वेश आदि के द्वारा पूरा-पूरा अभिनय भी करने लगे। द्विवेदी जी की दृश्य-काव्य की परिभाषा से भारतेन्दु जी की परिभाषा अधिक सारपूर्ण है। वे दृश्य काव्य की सज्ञा ही रूपक मानते हैं।

द्विवेदी जी भारतेन्दु जी के समान प्राचीन आचार्यों के नाटक तथा अभिनय के नियमों की आधुनिक समय के लिए अनिवार्यता नहीं मानते। वे नाटक लिखने के लिए रूपक तथा उपरूपक के सब भेदों का विचार करना विशेष आवश्यक नहीं समझते। उनका विचार है कि "इन भेदों का विचार करके इनमें किसी एक शुद्ध प्रकार का नाटक लिखना इस समय प्रायः असम्भव भी है। देश, काल और अवस्था के अनुसार लिखे गए सभी नाटक, जिनसे मनोरंजन और सद्गुणदेश मिले प्रशंसनीय हैं, वे चाहे हमारे प्राचीन आचार्यों के सारे नियमों के अनुकूल बने हो चाहे न बने हो, उनसे लाभ अवश्य ही होगा।"^३ वे मानते हैं

१. देखिए 'नाट्य-शास्त्र' (सन् १९२३) पृ० २।

२. देखिए वही पृ० ४।

३. देखिये, वही, पृ० ३०।

कि प्राचीन नियमों का उल्लंघन करके यदि कोई नाटककार मनोरंजन भी कर सके तथा अपने खेल द्वारा सदुपदेश भी दे सके, तो उसका प्रयास मफल है।

वे प्राचीन आचार्यों के इस सिद्धान्त को भी नहीं मानते कि दुःखान्त नाटक नहीं लिखे जाने चाहिए तथा प्रत्येक नाटक का आरम्भ तथा अन्त मंगलमय होना चाहिए। उनका विचार है कि “दुराचारियों के कर्मों का फल प्रायः दुःखमय ही हुआ करता है। अतएव यदि ऐसों का चरित दृश्य-काव्य में दिखलाया जाय, तो उसका अन्त दुःखद होना ही चाहिए। अतएव वियोगान्त अथवा दुःखान्त नाटक लिखना हमारी समझ में अनुचित नहीं है।”^१

वे रूपक रचना में तीन बातों का विशेष ध्यान रखना आवश्यक समझते हैं, वस्तु, अर्थ प्रकृति तथा सन्धि। वास्तव में अन्य दो बातें अर्थ प्रकृति तथा सन्धि, कार्य-अवस्थाओं के साथ वस्तु के अन्तर्गत ही आ जाती हैं तथा इनका पृथक् उल्लेख करना व्यर्थ है। वे नाटक की कथावस्तु में अवान्तर कथाओं का ऐसा मेल आवश्यक समझते हैं, जिसमें वे एक दूसरे से पृथक् न जान पड़े। उनका विचार है कि मूल-कथा में रस-विधातक तथा असम्भव बातों का समावेश नहीं होना चाहिए। वे भी नाटक का अन्त आकस्मिक ही अच्छा समझते हैं।

चरित्र-चित्रण के सम्बन्ध में उनका विचार है कि पात्रों की कल्पना कार्य के अनुसार होनी चाहिए, पात्र के अनुसार कार्य की कल्पना नहीं। वे मानते हैं कि प्रत्येक पात्र का, उसकी अवस्था, वृत्ति या स्वभाव के अनुकूल निर्वाह होना चाहिए। उनका कथन है कि “रगभूमि में प्रत्येक पात्र का काम उसी का मा हो, उसमें किसी दूसरे के स्वभाव का मेल न हो। उसकी बात, उसके कार्य, उसकी अग भगी से सामाजिकों को तत्काल ही उसका परिचय हो जाना चाहिए।”^२ वे यह आवश्यक नहीं समझते कि नाट्य-शास्त्र के निर्देशित पात्र ही सब प्रकार के रूपको और उप-रूपको में आए। उनका विचार है कि पात्रों की कल्पना शास्त्रीय नियमों के अनुसार न होकर वस्तु-स्थिति के अनुसार स्वतन्त्र रूप में होनी चाहिए। इसीलिए वे विदूषको को सब प्रकार के नाटको में न रख कर उसी स्थल पर रखना ठीक समझते हैं, जहाँ उनका हास्य-कारक भाषण गोभा देता हो।^३

पात्रों के कथोपकथन की भाषा के सम्बन्ध में भी वे मस्कृत नाटको के नियम को नहीं मानते। प्राचीन नाटको में पात्रों की योग्यता के अनुसार संस्कृत तथा प्राकृत बोलने के नियम के विरुद्ध उनका विचार है कि “नाटक के पात्रों की भाषा उनकी स्थिति के अनुकूल होनी चाहिए अर्थात् साधारणत व्यवहार में जो जैसी भाषा बोलता हो वैसी ही भाषा का प्रयोग रगभूमि में अभिनय के समय भी होना चाहिए। यह नियम करना कि

१ नाट्य-शास्त्र (सन् १६२३), पृ० ४१।

२ वही, पृ० ३०।

देखिए वही पृ० ३७।

कौन किस भाषा में बातचीत करे सर्वथा ठीक नहीं है।^१ वे नाटको में गद्य तथा पद्य के प्रयोग का भी कोई नियम नहीं मानते। उनका विचार है कि कवि को स्वयं इस बात का निर्णय करना चाहिए कि कहा गद्य और कहा पद्य अधिक रुचिकर और शोभावर्द्धक है। भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुकूल वे यह आवश्यक नहीं समझते कि साधारण बातें तो गद्य में लिखी जाय तथा भावात्मक स्थलों पर पद्य का प्रयोग हो।

वे नाटक का उद्देश्य मनोरंजन के साथ उपदेश देना मानते हैं। उनका विचार है कि नाटक प्रभावोत्पादक होना चाहिए। वे लिखते हैं कि "खेल में जिस वस्तु का अनुकरण किया जाय वह ऐसी योग्यता से किया जाना चाहिए कि जिस रस का वह पोषक हो उस रस से सामाजिको का अन्तःकरण परिप्लुत, पराभूत, किंवा द्रवित हो जाय।"^२ वे मानते हैं कि काव्य की सरसता और अभिनय की पूर्णता तभी सिद्ध होगी, जब दर्शकों में रगभूमि पर प्रदर्शित दृश्यों को देखते ही उनके साथ तत्काल सहानुभूति उत्पन्न हो जाए।

उन्होंने दृश्य-काव्य के विकास का काल-विभाजन भी प्रस्तुत किया है। इसका १०० वर्ष ईसवी पूर्व से दसवीं शताब्दी तक आदिम काल, ग्यारहवीं शताब्दी से चौदहवीं शताब्दी तक मध्यम काल तथा उसके बाद अन्तिम-काल मानते हैं। उन्होंने अपने नाट्य-शास्त्र नामक निबन्ध में रूपक, उपरूपक, पात्र, कल्पना, भाषा, रचना-चातुर्य, वृत्तियाँ, अलंकार लक्षण, जवनिका, परदे, देश-सेवा आदि का वर्णन किया है। वे नाटककार के लिए लोक-व्यवहार और मनुष्य प्रकृति का पूरा ज्ञान आवश्यक समझते हैं।

द्विवेदी जी ने इस निबन्ध में नाटक सम्बन्धी प्राचीन नियमों का परिचयात्मक विवरण देकर स्थान-स्थान पर जो अपने विचार प्रकट किए हैं, उनसे ही हिन्दी के अपने नाट्य-शास्त्र के नियमों का विकास प्रारम्भ हुआ है। इनकी नाटक सम्बन्धी धारणाओं पर भारतीय तथा पाश्चात्य प्रभावों के साथ-साथ तत्कालीन परिस्थितियों का भी विशेष प्रभाव पड़ा है। भारतीय नाटको की भाँति पाश्चात्य नाटक इतने अधिक व्यवस्थित रूप में सूक्ष्मातिसूक्ष्म नियमों से सजाया तथा संचारा हुआ नहीं है। वह प्रगतिशील तथा विकासपूर्ण है। उसके प्रभाव से भारतेन्दु की भाँति द्विवेदी जी ने भी परम्परागत भारतीय नाट्य-कला के नियमों में यत्र-तत्र सशोधन तथा मौलिक विचार प्रस्तुत किए हैं। नाटक-रचना सम्बन्धी विचारों में उन्होंने भी भारतेन्दु की भाँति मौलिक योग दिया है। इनके विवेचन का मूल आधार भी भरत का 'नाट्य-शास्त्र' तथा धनञ्जय का 'दशरूपक' है।

रामचन्द्र शुक्ल :—

शुक्ल जी ने इन्दौर वाले भाषण में भाषा, शैली तथा दर्शक की दृष्टि से

१ नाट्य-शास्त्र (१९२३), पृ० ३८-३९।

२ वही, पृ० ३९।

कविता और नाटक का भेद प्रस्तुत किया है। उनका विचार है कि “काव्य की अपेक्षा रूपक या नाटक में भाव-व्यजना या चमत्कार के लिए स्थान परिमित होता है। भाषा अपनी अर्थ-क्रिया सीधे ढंग से करती है, केवल बीच-बीच में ही भाव या चमत्कार उसे दबा कर अपना काम लेते हैं। बात तो यह है कि नाटक कथोपकथन के सहारे पर चलते हैं। पात्रों की बातचीत यदि बराबर वक्रता लिए अतिरजित या हवाई होगी तो वह अस्वाभाविक हो जाएगी और सारा नाटकत्व निकल जाएगा।”^१ इस प्रकार इनका विचार प्राचीन आचार्यों से भिन्न है, जो नाटक तथा कविता में भेद मानते थे। वे उनमें केवल रूप का ही भेद मानते थे कि एक दृश्य-काव्य है तो दूसरा श्रव्य। प्राचीन नाटककार भी कवि ही माने जाते थे तथा काव्य में नाटक को ही श्रेष्ठ समझा जाता था “काव्येषु नाटकम् रम्यम्” किन्तु इसके विपरीत शुक्ल जी काव्य में व्यजना या चमत्कार या रचना अधिक मानते हैं तथा नाटक में भाषा की सीधी अर्थ-क्रिया अधिक समझते हैं, किन्तु प्रसाद के नाटक यह सिद्ध करते हैं कि शुक्ल जी का यह विचार ठीक नहीं है। वास्तव में उनके नाटकों में कवित्वपूर्ण भाषा होने पर भी नाटकत्व रहा ही नहीं है, बरन् और भी बढ़ गया है।

शुक्ल जी इस पक्ष में नहीं हैं कि भारतीय-नाटक अपनी शास्त्रीय पद्धति को छोड़ कर पाश्चात्य नाटकों का अनुकरण करे। पाश्चात्य नाटक अन्तःप्रकृति के वैचित्र्य-प्रदर्शन पर आधारित है तथा उनकी प्रवृत्ति वास्तविकता की ओर है। उनमें नाटक से काव्यत्व तथा भावात्मकता दूर करने का प्रयास हो रहा है। उनकी अपेक्षा भारतीय नाटक, काव्य के अन्तर्गत होने के कारण रस पर ही अपनी दृष्टि रखता है। इसलिए उनका कथन है कि “मेरा नम्र निवेदन यह है कि पश्चिम में चाहे जो रहा हो, हमें अपने दृश्य साहित्य को एकदम मगनी की वस्तु बनाने की आवश्यकता नहीं है। जिस देश में दृश्य-काव्य का आविर्भाव अत्यन्त प्राचीन काल में हुआ हो उसके भीतर उसका स्वतन्त्र रूप में नूतन विकास न हो सके, यह खेद की बात होगी।”^२ उनका विचार है कि हिन्दी में वैसे तो भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों शैलियों के सम्मिश्रण से नाट्य-कला का विकास हो रहा है पर प्रसाद जी के नाटकों में स्वतन्त्र रूप में प्राचीन दृश्य-काव्य के नूतन विकास के लक्षण दिखाई देते हैं।

श्याम सुन्दर दास :—

श्याम सुन्दर दास जी ने १९२५ ई० के ‘समालोचक’ में तथा स० १९८२ की नागरी प्रचारिणी पत्रिका में नाट्य-कला पर अपने लेख प्रकाशित किए। उन्होंने स०

१ चिन्तामणि भाग २ (स० २००२), पृ० १७६।

२ वही, पृ० २५४-२५५।

१९७९ में प्रकाशित अपने ग्रन्थ 'साहित्यालोचन' में गद्य-काव्य के अन्तर्गत, दृश्य-काव्य, रस और शैली का विवेचन प्रस्तुत किया। इस सब सामग्री को लेकर स० १९८८ में इन्होंने तथा डा० पीताम्बर दत्त बड़ध्वाल ने 'रूपक-रहस्य' की रचना की, जिसमें रूपक का विकास, रूपक का परिचय, वस्तु का विन्यास, पात्रों का प्रयोग, वृत्तियों का विचार, रूपक की रचना, रूपक और उपन्यास, रसों का रहस्य तथा भारतीय रंगशाला या प्रेक्षा-गृह, शीर्षकों में रूपक का विस्तृत विवेचन किया गया। यह ग्रन्थ भारतीय-साहित्यालोचन के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण है। इसमें लेखक के निजी विचारों की अभिव्यक्ति की अपेक्षा भारतीय रूपक-कला की विशद तथा विद्वत्तापूर्ण व्याख्या की गई है। इस ग्रन्थ का मूलधार 'दशरूपक' तथा उस पर की हुई धनिक की टीका है, पर अनेक स्थानों पर 'रसार्णव सुधाकर', 'साहित्य-दर्पण' तथा भरत के 'नाट्य-शास्त्र' का उपयोग किया गया है। संस्कृत नाट्य-शास्त्र का ऐसा विवेचन आलोच्य काल में इस रूप में फिर नहीं हुआ।

'साहित्यालोचन' में पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों नाट्य-शास्त्रों के आधार पर वैज्ञानिक रूप में दृश्य-काव्य का विवेचन हुआ है। भारतेन्दु के 'नाटक' तथा महावीर प्रसाद द्विवेदी के 'नाट्य-शास्त्र' में केवल भारतीय-नाट्य-शास्त्र के स्वरूप की ही व्याख्या दी गई थी, केवल कहीं-कहीं पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र के अनुसार नाटक रचना पर विचार प्रकट किए गए थे और तत्कालीन परिस्थितियों के अनुसार प्राचीन नियमों में संशोधन मात्र प्रस्तुत किए गए थे। इनमें पाश्चात्य-शास्त्र का भी कहीं-कहीं परिचयात्मक विवरण दिया था। किन्तु 'साहित्यालोचन' में भारतीय तथा पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र का तुलनात्मक विवेचन प्रस्तुत करके लेखक ने हिन्दी की प्रकृति, युग की समकालीन परिस्थिति तथा माग के अनुसार, उनमें से कुछ विशिष्ट भारतीय तथा पाश्चात्य नियमों को स्वीकार किया है तथा अपने निजी मौलिक विचार भी प्रकट किए हैं। इनका नाट्यालोचन पिछले विवेचनों से अधिक वैज्ञानिक तथा व्यापक है, इसलिए इस ग्रन्थ का विशेष महत्त्व है। इन्होंने नाटको की उत्पत्ति, भारतीय नाटको की प्राचीनता, भारतीय तथा पाश्चात्य नाटको की तुलना, भेद तथा उद्देश्य, नाटको में अभिनय तथा रंगशाला का महत्त्व, वस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, काल तथा देश सकलन, पात्रों की भाषा, आदि विषयों पर अपने विचार प्रकट किए हैं।

श्यामसुन्दर दास जी ने नाटको की उत्पत्ति नट् घातु से मानी है, जिसका अर्थ वे घनजय के अनुसार सात्विक भावों का प्रदर्शन मानते हैं। उनका विचार है कि नाटको की उत्पत्ति कठपुतलियों के खेलों से हुई है। इस सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि "जान पड़ता है कि भारतवर्ष में सबसे पहले कठपुतलियों का नाच प्रारम्भ हुआ था। उन पुतलियों को रंगमंच पर यथास्थान रखने तथा सजाने वाला स्थापक कहलाता था और जो व्यक्ति उन कठपुतलियों के धागे हाथ में पकड़ कर उनको नचाता था, वह सूत्रधार कहलाता था। पीछे से इन्हीं सूत्रधार और स्थापक ने मिल कर ऐसी योजना की कि कठपुतलियों के स्थान

पर नटो को रखा और नाटक के नाच गाने तथा सवाद आदि का कार्य उन नटो से लिया जाने लगा । परन्तु सूत्रधार और स्थापक वही कठपुतलियो के नाच-वाले थे ।”

भारतीय नाटको की प्राचीनता के सम्बन्ध में उनका विचार है कि ईसा से चार-पाच सौ वर्ष पहले भारत में नाट्य-कला की इतनी उन्नति हो चुकी थी कि उसके सम्बन्ध में अनेक लक्षण-ग्रन्थ बन गए थे । वे यूनानी-नाटको से भारत के नाटको को प्राचीन मानते हैं, क्योंकि उनका विचार है कि यूनानी नाटको का प्रारम्भ वहाँ के महाकाव्यों तथा गीति-काव्यों से हुआ था और भारतीय नाटको का गद्य तथा गीति-काव्य से । वे कहते हैं कि साहित्य के इतिहास के अनुक्रम में पहले गद्य, फिर गीतिकाव्य और उसके बाद महाकाव्य आते हैं, इसलिए भारतीय नाटक यूनानी नाटको से प्राचीन है ।^१ उनका यह विचार प्रसाद जी आदि आलोचको को मान्य नहीं हुआ, क्योंकि वे साहित्यिक इतिहास के अनुक्रम में पहले गद्य का आना नहीं मानते । भारतीय नाटको पर यूनानी नाटको के किसी प्रकार के प्रभाव के न मानने के उनके यह कारण हैं कि इनसे कहीं पूर्व भारत में नाटक लिखे जाते थे तथा उनका प्रचलन था । भारतवासियों ने कभी अच्छी तरह यूनानी भाषा नहीं सीखी, तथा भारतीय और यूनानी दोनों नाटको के तत्त्वों में आकाश-पाताल का अंतर है, क्योंकि यूनानी नाटको में केवल चरित्र-चित्रण की प्रधानता है तथा भारतीयों में प्राकृतिक शोभा का वर्णन, रसों की प्रधानता तथा रंगमंच की विशिष्टता है । वे भी हिन्दी नाटको की रचना भारतेन्दु के समय से ही मानते हैं, क्योंकि इनसे पूर्व के नाटक या तो अनुवाद मात्र थे या केवल शुद्ध काव्य ।

उन्होंने भारतीय तथा पाश्चात्य नाटको का भी तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है । वे भारतीय नाटको की पहली विशेषता यह मानते हैं कि यह पाश्चात्य नाटको की भाँति कभी दुःखान्त तथा सुखान्त के भेद में नहीं पड़ा । इसीलिए यह बहुत अश में कृत्रिमता से बचा रहा । उनका कथन है कि “जीवन के आमोद-प्रमोद एक ही दृश्य में दिखाते हुए यहाँ के नाटककार मानो प्रकृति के सामने दण्ड लेकर खड़े हो गए हों । रूपको के भिन्न भेदों पर दृष्टि डाले, तो पता चलेगा कि महाकाव्य के उदात्त पात्रों और घटनाओं में लेकर साधारण और विकृत पात्रों के व्यंग्य-चित्र तक नाटको में दिखाये जा सकते थे ।” वे मानते हैं कि विभिन्न भारतीय-रूपको तथा उपरूपको का क्षेत्र पाश्चात्य नाटको से कहीं विस्तृत है । इसमें पौराणिक अथवा ऐतिहासिक कथाओं से लेकर लौकिक तथा कवि-कल्पित तक के लिए स्थान है । कोई रूपक छोटा तथा कोई बड़ा हो सकता है । इसलिए उनका विचार है कि “भारतीय नाटको का कलापक्ष विशेष समुन्नत और पुष्ट है

१ ‘रूपक-रहस्य’ (स० १९८८) पृ० १८ ।

२ देखिए वही, पृ० २३ ।

३ ; ‘साहित्यालोचन’ (स० १९९९), पृ० १२५ ।

तथा हमारे नाट्य-शास्त्र में ऐसी व्यवस्थाएँ की गई हैं कि जिनसे अधिकाधिक रमणीयता, स्वाभाविकता और जीवन-सम्बन्धी व्यापकता हमारे नाटको का अंग बन सके।^१

भारतीय तथा पाश्चात्य नाटक-रचना के मेलों के सम्बन्ध में वे कहते हैं कि "यदि दोनों में कोई मुख्य अन्तर है तो यह है कि पाश्चात्य विद्वानों ने सघर्ष को प्रधानता देकर अपने विषय की सीमा बहुत सकुचित कर दी है और हमारे यहाँ के आचार्यों ने अपना क्षेत्र बहुत विस्तृत रखा है। हमारे विभाग और उनके विवेचन के अन्तर्गत उनके विभाग और उनका विवेचन सहज में आ सकता है, पर उनके सकुचित विवेचन में हमारे विस्तृत विवेचन के लिए स्थान नहीं है।"^२ आधुनिक पाश्चात्य साहित्यकारों ने सघर्ष या विरोध के आधार पर ही नाटक को पाँच भागों में विभक्त किया है—(१) आरम्भ, (२) विकास, (३) चरम सीमा, (४) निगति या उतार, तथा (५) अन्त या समाप्ति। किन्तु भारतीय नाटक का लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम की सिद्धि प्राप्त करना होने के कारण इसके कथावस्तु के विभाग आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम हैं। इसमें विरोध भाव को प्रधानता न देकर केवल उद्योग और मफलता का महत्त्व प्रतिपादित किया गया है।

वे भारतीय तथा पाश्चात्य नाटकों के उद्देश्यों में भी अन्तर मानते हैं। उनका विचार है कि हमारे यहाँ धर्म, अर्थ, काम में तीन या एक या दो की मिद्धि आवश्यक मानी गई है तथा उस नाटक को निरर्थक समझा गया है, जिसमें इनमें से किसी एक की भी मिद्धि न हो। इन सिद्धियों से तात्पर्य मनुष्य की धार्मिकता, नीतिमत्ता के बढ़ने तथा उसके आचरण के सुधरने और उसमें उत्तमतापूर्वक जीवन निर्वाह करने की योग्यता के आने में है। वे इन दोनों प्रकार के नाटकों में यह विभिन्नता मानते हैं कि भारतीयों का उद्देश्य आदर्श चरित्र उपस्थित करना और यूरोप वालों का वास्तविक स्थिति का परिचय देना है अर्थात् भारतीय यह दिखाना चाहते हैं कि जीवन कैसा होना चाहिए और यूरोप वाले यह दिखाना चाहते हैं कि जीवन कैसा है। उद्देश्य की दृष्टि से वे भारतीय नाटकों को उच्च कोटि का मानते हैं, क्योंकि उनमें मनुष्य में अधिक जोर जीवन की व्याख्या पर दिया जाता है और सर्वश्रेष्ठ नैतिक आदर्श प्रस्तुत किए जाते हैं।^३

वे काव्य की उस विशेष दशा को रूपक कहते हैं, जिसमें लोक परलोक का तथा अघटित घटनाओं का दृश्य दिखाने का आयोजन होता है और इस कार्य के लिए अभिनय की सहायता ली जाती है।^४ इसमें अनुकृति की प्रधानता होती है तथा वह प्रत्यक्ष रूप में रहती है। उनके विचार से काव्य-कला के विभिन्न स्वरूपों से दृश्य-काव्य की यही मौलिक

१ साहित्यालोचन (सं० १९९९), पृ० १२६।

२. वही, पृ० १६१-१६२।

३. देखिए वही पृ० १५८ तथा देखिए 'रूपक-रहस्य' (सं० १९८८), पृ० १५।

४ देखिए वही पृ० ११५।

विशेषता है कि इसमें अनुकरण का जैसा अमिश्र रूप प्रस्फुटित होता है वैसा किसी काव्य में नहीं होता। इनकी रूपक की परिभाषा भारतेन्दु तथा द्विवेदी जी से अधिक पूर्ण है। इसमें अनुकरण के अवयव, रूप, हावभाव, वेश भूषा, बोल-चाल आदि का स्पष्ट उल्लेख है। वे रूपको की उत्पत्ति के मूल में गीति-काव्य, आख्यान, कथोपकथन आदि तत्त्व मानते हैं, जो वैदिक काल में उपस्थित थे। इसलिए उनका मत है कि भारत में नाटक का सूत्रपात ऋग्वेद काल के कुछ ही पीछे हो गया था।^१ वे रूपक के तीन उपकरण मानते हैं, घटनाओं के साथ दृश्यों का आयोजन, अभिनय तथा अनुकरण।

वे मानते हैं कि नाटक की प्रगति रगमच और अभिनय की प्रगति पर अवलम्बित है। वे भारतीय नाट्य-कला की श्रेष्ठता का मुख्य कारण यहाँ की रंगशाला का उत्कृष्ट होना तथा अभिनय का पूर्ण होना मानते हैं। उनका विचार है कि अभिनय की जो सूक्ष्म और मार्मिक व्यवस्थाएँ यहाँ पुरातन काल में थी, यूरोप में सोलहवीं तथा सत्रहवीं शताब्दी में भी नहीं थी। वहाँ शैक्सपीयर के समय तक नकाब-पोश पात्र रगमच पर आकर अपना वेढगा रूप दिखाते थे, परदा गिराने तथा चढ़ाने का महा ढग प्रचलित था, पर्दों की चित्रकारी कृत्रिम थी तथा थियेटर विशालकाय होता था। प्रत्येक पात्र कविता की भाषा बोलता था तथा गीति-काव्य तथा दृश्य-काव्य का भेद प्रकट नहीं था। इस प्रकार उन्होंने प्राचीन पाश्चात्य नाटक से भारतीय नाटक की श्रेष्ठता प्रतिपादित की है।

भारतेन्दु तथा द्विवेदी जी ने नाट्य-शास्त्र के आधार पर वस्तु, नेता तथा रस का ही विवेचन किया था और पाश्चात्य नाटक के तत्त्वों को उन्हीं के अन्तर्गत समाहित कर लिया था, किन्तु इन्होंने पाचात्य नाटक के पांच तत्त्वों, वस्तु, पात्र, कथोपकथन, देश-काल, शैली और उद्देश्य का विवेचन करके भारतीय तत्त्वों से उनका तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। वे मानते हैं कि कथोपकथन तथा देशकाल का समावेश तो भारतीय तत्त्व 'नायक' में हो सकता है पर उद्देश्य पर अलग ध्यान देने की आवश्यकता है।^२

वे मानते हैं कि नाटक की कथावस्तु मर्यादित तथा सक्षिप्त होनी चाहिए।^३ उन्होंने कथा के दोनो भागों, दृश्य तथा सूच्य, आधिकारिक तथा प्रासंगिक की परिभाषाएँ शास्त्रानुकूल दी हैं। वे भारतेन्दु के इस विचार से सहमत नहीं हैं कि गर्भांक का तात्पर्य दृश्य है। उनका विचार है कि अंक के मध्यम में आने वाले अंक दृश्य को गर्भांक कहते हैं तथा इसका प्रयोग रस, वस्तु और नायक का उत्कर्ष बढ़ाने के लिए होता है।

वे चरित्र-चित्रण को नाटक का सर्वप्रधान और स्थायी तत्त्व मानते हैं। उनका विचार है कि वह सक्षिप्त तथा अभिनयात्मक शैली का होना चाहिए तथा उसमें कथो-

१ देखिए 'रूपक-रहस्य' (स० १९८८), पृ० २।

२ देखिए वही, पृ० १३५।

३ देखिए वही, पृ० १३६।

पकथन और कथावस्तु का योग होना चाहिए। नायक-नायिका भेद का परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत करके उन्होंने 'दशरूपक' के अनुसार नायको के २२ गुणों का वर्णन किया है।

वे कथोपकथन को चरित्र-चित्रण का साधन मानते हैं। उनका विचार है कि पात्रों के भावों, विचारों और प्रवृत्तियों आदि के विकास और विरोध आदि का पता कथोपकथन से चलता है। वे इसका स्वाभाविक होना आवश्यक समझते हैं, जिससे प्रधान पात्रों के उन गुणों का स्पष्ट और शीघ्र ज्ञान हो जाय, जिन पर कथावस्तु आश्रित रहती है। वे आकाश-भाषित को भारतीय नाट्य-साहित्य की विशेषता मानते हैं तथा उसके प्रयोग को कभी-कभी रोचक तथा उपयोगी भी समझते हैं। वे प्राचीन भारतीय कथोपकथन के तीन भाग, नियत-श्राव्य, सर्व-श्राव्य तथा अश्राव्य में से अश्राव्य को ही पार्श्वोक्त-कथन मानते हैं तथा उसे अर्वाचीन आलोचकों की भाँति अस्वाभाविक समझते हैं।

उन्होंने नाटको में पार्श्वोक्त, वस्तु, काल तथा देश-सकलन का उतना ही ध्यान रखना अनिवार्य समझा है, जितने से कला के सौंदर्य और उसकी उपयोगिता का नाश न हो सके। वे वस्तु-सकलन के अन्तर्गत मूल तथा प्रासंगिक कथा के उचित सामञ्जस्य का ध्यान रखना आवश्यक मानते हैं। काल-सकलन के लिए वे दो बातों का ध्यान रखना उचित समझते हैं, एक तो पहले होने वाली घटनाओं का उल्लेख पीछे होने वाली घटनाओं या दृश्यों के पीछे न हो तथा दूसरे, दो घटनाओं के बीच में जो समय वास्तव में बीता हो उस पर दर्शक का ध्यान न जाय। उनका विचार है कि भारतीय रूपकों के विभिन्न प्रकारों में काल-सकलन का ध्यान बहुत अधिक और अच्छे ढंग से रखा जाता था, जैसे व्यायोग में, एक दिन का चरित्र, समवकार में पहले अंक में १२ घड़ियों का चरित्र, दूसरे में चार तथा तीसरे में दो घड़ियों का चरित्र होता था। उनका विचार है कि स्थल-सकलन की व्यवस्था कला की दृष्टि से दूषित और अस्वाभाविक होने के कारण ही उसका भारतीय नाट्य-शास्त्र में कोई स्थान नहीं है।^१ यूनान में तो रंगशाला का दृश्य आदि से अन्त तक एक रहता था। उनमें अंक तथा गर्भांक होते थे, इसलिए नाटक के बीच-बीच में गाना गाने वालों के द्वारा विश्राम हो जाता था। उनके नाटकों की रचना भी सादी होती थी, इसलिए स्थल के दृश्य परिवर्तन की विशेष आवश्यकता नहीं होती थी। उनका विचार है कि प्राचीनों के भाषा सम्बन्धी नियम भाषा में वास्तविकता का अनुभव कराने के लिए थे, किन्तु आगे के नाटक-कारों ने बोलचाल की भाषा में कैसे परिवर्तन हो गया, इसका ध्यान न रख कर उसी पुरानी पद्धति का अनुसरण किया है।

जयशंकर प्रसाद :—

प्रसाद जी ने नाटकों की उत्पत्ति तथा प्राचीनता, रंगमंच, मत्तवारणी, यवनिका, अभिनय, आधुनिक नाटकों का स्वरूप, नाटकों की भाषा आदि विषयों पर अपने विचार

१ देखिए 'साहित्यालोचन' (१९९९), पृ० १५९।

प्रकट किए हैं। उनका विचार है कि भारत में अत्यन्त प्राचीन काल से ही नृत्य और अभिनय से पूर्ण नाटक और गीति-नाट्य प्रचलित थे तथा वैदिक, बौद्ध, रामायण और महाभारत काल में नाटको का प्रयोग भारत में प्रचलित था।^१ वे राग-काव्यों को आधुनिक गीति नाट्यों का पूर्व रूप मानते हैं। उन्होंने ज्यमसुन्दर दास की दो धारणाओं का विरोध किया है। वे उनके समान यह नहीं मानते कि साहित्यिक इतिहास के अनुक्रम में पहले गद्य, फिर गीति-काव्य तथा इसके पीछे महाकाव्य आते हैं। उनका विचार है कि लौकिक साहित्य में तो पहले पहल पद्य का ही प्रयोग हुआ था किन्तु वैदिक साहित्य में भी पहले पहल ऋचाएँ लिखी गई थी। इस प्रकार वे गद्य तथा गीति-काव्य को महाकाव्य से बाद का मानते हैं। उन्होंने नाटको को रामायण तथा महाभारत से भी प्राचीन माना है, क्योंकि उनके विचार से रामायण में भी नाटको का उल्लेख मिलता है। वे नाटको के विकास के बीच वैदिक-काल में मानते हैं, क्योंकि इस काल में बड़े-बड़े यज्ञों के अवसर पर अभिनय हुआ करता था। उनका विचार है कि नाट्य के साथ नृत्य, नृत्त, ताण्डव, लास्य आदि की योजना ने अति प्राचीन काल में ही अभिनय को सम्पूर्ण बना दिया था तथा बौद्ध काल में भी नाटक, भारत में प्रचलित थे। वे उनकी इस धारणा को भी नहीं मानते कि नाटको का आरम्भ कठपुतलियों से हुआ है तथा छाया-नाटक नाटको के प्रारम्भिक रूप थे।^२ उन्होंने उनका सूत्रधार शब्द का अर्थ ग्रहण न करके उसका यह लाक्षणिक अर्थ माना है कि जिसमें अनेक वस्तु ग्रथित हों और जो सूक्ष्मता से सब में व्याप्त हों, उसे सूत्र कहते हैं। वे मानते हैं कि कथावस्तु और नाटकीय प्रयोजन के सब उपादानों का जो ठीक-ठीक संचालन करता हो वह सूत्रधार आज-कल के डायरेक्टर ही की तरह होता था।

हिन्दी के नाट्यालोचन में रगमच का वर्णन शास्त्रानुकूल तथा संक्षेप में होता रहा था तथा हिन्दी के आधुनिक रगमच से उसकी तुलना करके उसके अभावों का निर्देश भी प्रायः किया गया था। प्रमाद जी ने इस विषय में सर्वप्रथम कुछ मौलिक विचारों का प्रतिपादन किया है। रगमच के निर्माण का निर्देश करते हुए वे मत्तवारणी के सम्बन्ध में कहते हैं कि "यह रग पीठ के बराबर केवल एक ही ओर चार खम्भों से रुकावट के लिए बनाई गई थी। मत्तवारणी शब्द से ही यही अर्थ निकलता है कि यह मत्तवारणों का वारण करे। यह डेढ़ हाथ ऊँची रगपीठ के अगले भाग में लगा दी जाती थी।"^३ प्राचीन काल में मत्तवारणी के सम्बन्ध में विभिन्न प्रकार के अर्थ लगाए गए थे। प्राचीन रगमच के सम्बन्ध में उनका विचार है कि वह इतना पूर्ण तथा विस्तृत था कि उसमें सब प्रकार के दृश्य दिखाए जा सकते थे। इसी प्रकार उन्होंने यवनिका द्वारा फैला हुआ यह भ्रम भी दूर किया कि यवनिका, यवनो या ग्रीको से नाटको में ली गई है। उन्होंने इस शब्द का शब्द रूप यवनिका माना है, जिसका अर्थ वह पट है, जो जीघता से उठाया या गिराया जा सके। इसी प्रकार वे अन्य पटों, काण्ड-पट, प्रतिशीरा और तिरस्करिणी को भी साभिप्राय मानते

१ देखिए 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (सं० १९९६), पृ० ९६।

२ देखिए वही, पृ० ९५।

३ वही, पृ० १०१।

है। वे अपटीक्षेप उन स्थानों पर मानते हैं, जहाँ सहसा पात्र उपस्थित हो जाता था।

उनका विचार है कि अति प्राचीन काल में भारतीय नाटकों में स्त्रियाँ नाटकों को सफल बनाने के लिए आवश्यक समझी जाती थी। इनको अप्सरा, रगोपजीवना आदि कहते थे। ये रगमच पर गाना गाती थी तथा पढ़ने की वस्तु का प्रयोग पुरुष करते थे। वे मानते हैं कि नाटक के अभिनय में दो विधान माननीय थे, एक लोकधर्मी तथा दूसरा नाट्य-धर्मी। लोकधर्मी अभिनय में कृत्रिमता तथा स्वाभाविकता अधिक रहती थी तथा नाट्य-धर्मी अभिनयों में अतिसत्त्व क्रियाएँ, असाधारण कर्म, अतिभाषित, लोक-प्रसिद्ध द्रव्यों का उपयोग अर्थात् शैल, यान और विमान आदि का प्रदर्शन और ललित अगहार आदि का प्रयोग होता था। स्वगतकथन, आकाश भाषित इत्यादि अस्वाभाविक बातों का समावेश भी नाट्यधर्मी अभिनय में होता था। रगमच में नटों के गति-प्रचार (मूवमेंट), वस्तु निवेदन (डिलीवरी), सभाषण (स्पीच) इत्यादि पर भी सूक्ष्मता से ध्यान दिया जाता है।

प्रसाद जी रगमच तथा नाटक में से नाटक को अधिक महत्त्व देते हैं। उनके विचार से रगमच का स्थान गौण है, क्योंकि वह नाटक के अनुसार अपना विस्तार करता है। वे मानते हैं कि जो नाटककार रगमच का ध्यान करके नाटक लिखते हैं, वे अपनी सीमा बना कर काय करते हैं तथा उनकी मौलिकता पर प्रतिबन्ध लग जाता है। उनका कथन है कि "काव्यों की सुविधा जुटाना रगमच का काम है, क्योंकि रसानुभूति के अनन्त प्रकार नियमबद्ध उपायों से नहीं प्रदर्शित किये जा सकते और रगमच ने सुविधानुसार काव्यों के अनुकूल समय-समय पर अपना स्वरूप परिवर्तन किया है।" वे यही चाहते हैं कि जैसे काव्यों के अनुसार प्राचीन रगमच विकसित हुए और रगमचों की नियमानुकूलता मानने के लिए काव्य बाधित नहीं हुए, उसी प्रकार से हिन्दी में भी होना चाहिए।

वे आधुनिक नाटकों तथा रगमच को प्राचीन परम्परा का ही विकसित रूप मानते हैं। उनका विचार है कि प्राचीन रूपों के विभिन्न प्रकार ही समय के प्रभाव से आज रूप बदल कर प्रचलित हो रहे हैं जैसे भाड़ों की परिहास की अधिकता, सरकृत, भाण, मुकुन्दानन्द और रस सदन आदि की परम्परा में हैं और नाटक या नाटकी प्राचीन राग-काव्य अथवा गीति-नाट्य की श्रेष्ठ स्मृतियाँ हैं। वे चाहते हैं कि भारतेन्दु ने रगमच की अव्यवस्थाओं को देख कर जिस हिन्दी रगमच की स्वतन्त्र स्थापना की थी, उसकी स्वतन्त्र चेतना को सजीव रख कर रगमच की रक्षा करनी चाहिए। वे केवल नई पाश्चात्य प्रेरणाओं को ही पथ-प्रदर्शक बनाने के पक्ष में नहीं हैं।

वे इस बात का विरोध करते हैं कि वर्तमान रगमच की प्रवृत्ति के अनुसार भाषा सरल और वास्तविक होनी चाहिए। उनका मत है कि वास्तविकता का प्रच्छन्न अर्थ 'इन्सनिज्म' है, जिसके आधार पर व्यक्ति-वैचित्र्य का समर्थन होता है। वे प्रभाव का असम्बद्ध स्पष्टीकरण भाषा की क्लिष्टता से भी भयानक मानते हैं। इसलिए वे भाषा

की सरलता को आवश्यक नहीं समझते हैं। वे कहते हैं कि "मैं तो कहूँगा कि सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के आधार पर भाषा का प्रयोग नाटकों में होना चाहिए, किन्तु इसके लिए भाषा की एकतन्त्रता नष्ट करके कई तरह की खिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटकों के लिए ठीक नहीं है। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में अभिव्यक्ति होनी चाहिए।"^१ वे इस विचार को नहीं मानते कि भिन्न-भिन्न पात्रों से उनकी अपनी भिन्न-भिन्न भाषा का प्रयोग कराना चाहिए।

प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र—

मिश्र जी ने 'वाङ्मय विमर्श' तथा 'हिन्दी नाटक साहित्य का विकास' नामक पुस्तकों में नाटक का विवेचन गद्य के अन्तर्गत प्रस्तुत किया है। उनका विचार है कि काव्य के दो भेदों, दृश्य तथा श्रव्य का वर्गीकरण—इन्द्रियों की मध्यस्थता के विचार से किया गया है। उन्होंने प्राचीन ग्रन्थों के आधार पर भारतीय-नाटक के तीन तत्त्व, कथावस्तु, नेता तथा रस का विवेचन संक्षेप में व्याख्यात्मक-पद्धति से किया है। प्रायः पिछले सभी वर्णनों से इनका वर्णन अपेक्षाकृत अधिक व्यवस्थित, वैज्ञानिक तथा पूर्ण है।

उन्होंने कथावस्तु के भेदों का वर्णन इतिवृत्त, अधिकारी, अभिनय और सवाद के आधार पर किया है, जैसे इतिवृत्त के अनुसार, प्रख्यात, कल्पित और मिश्रित, अधिकारी की दृष्टि से, वाच्य और सूच्य, सवाद के विचार से सर्वश्राव्य, नियत श्राव्य और अश्राव्य। आज के युग में वे भी नियत-श्राव्य तथा आकाश-भाषित की योजना को कृत्रिम मानते हैं। उनका विचार है कि जो आधुनिक नाटककार कथा-वस्तु का आधुनिक ढंग से विधान नहीं करते, उनकी रचनाओं में अवस्थाएँ, अथ-प्रकृतियाँ तथा सधियाँ आदि अस्थानस्थ हो जाती हैं। उनका विचार है कि प्राचीन काल में अन्त पटी का प्रयोग नहीं होता था, इसलिए सूच्य आदि का प्रयोग होता था पर अब अकों को दृश्यों में विभक्त करने के कारण बहुत सी प्राचीन विधियाँ त्यागी जा रही हैं। भारतीय नाटकों में दिए गए वर्जित दृश्यों के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "नाटक की मूल कथा, जिन दृश्यों के कारण रुकती हुई मालूम पड़ती है या जिनसे सामाजिकों के हृदय में उद्वेग उत्पन्न हो वैसे दृश्यों का वर्जन किया गया है।"^२ आवश्यक वध इत्यादि को लक्षणकारों ने भी त्याज्य नहीं माना है।

उनका विचार है कि प्राचीन नाटकों में नायक-नायिकाओं का विचार तथा उनका भेद-वर्णन वर्ण्य-विषय का विस्तार करने के लिए नहीं केवल अनकार्यों का स्वरूप समझाने

१ 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' (स० १९९६), पृ० ११९।

२ 'वाङ्मय विमर्श' (तृतीय संस्करण), स० २००७, पृ० ८५।

के लिए होता था, इसलिए इनके वधे-वधाए साचे थे। इनकी अपेक्षा आधुनिक नाटको में पाश्चात्य नाटको के अनुसार शील-निदर्शन, जो व्यक्ति-वैचित्र्य पर आधारित है, मुख्य समझा जाता है।

उन्होंने नाटको के विषय, शैली तथा रगमच के अनुसार भेद किए हैं, विषय के अनुसार, ऐतिहासिक तथा सामाजिक, शैली के अनुसार प्राचीन-पद्धति-प्रधान तथा नवीन-पद्धति-प्रधान तथा रगमच की दृष्टि से रगमचानुरूप तथा पाठ्य-नाटक। ऐतिहासिक के भी उन्होंने दो भेद किए हैं, मस्कृत शैली पर लिखे गए रस-प्रधान तथा आधुनिक-शैली पर लिखे गए शील-वैचित्र्य-प्रधान नाटक। मिश्र जी के नाटको के भेद इनके मौलिक चिन्तन का फल है, किन्तु रगमच के आधार पर नाटको का भेद अनावश्यक है। प्रमाद जी ने तो प्रत्येक नाटक को ही अभिनय के योग्य माना है।

ब्रजरत्न दास :—

ब्रजरत्न दास ने 'हिन्दी नाट्य साहित्य' के प्रथम प्रकरण में नाटक-सम्बन्धी विचारों की अभिव्यक्ति की है। वे नाटको के आरम्भ, स्वरूप, उनके विकास के काल-विभाजन तथा उनके पात्रों की भाषा पर अपने विचार प्रकट करते हैं। वे भारतीय नाटक का आरम्भ ढाई सहस्र तथा उससे भी अधिक वर्षों से मानते हैं। उनका विचार है कि ये बीज रूप में वैदिक काल में भी थे तथा पौराणिक काल में इनका विकास होने लगा था। वे भारतीय नाटको को यूनानी नाटको से पहले की वस्तु मानते हैं। उन्होंने महाकाव्यों को नाटको का पूर्ववर्ती माना है, क्योंकि उनमें कविता का अंश सदैव प्रचुर रहा है। उनका विचार है कि "पहले काव्य श्रव्य थे तथा उनमें गद्य का मिश्रण करके दृश्य बनाने का उपाय ही नाटको का विकास कहा जा सकता है।"^१ उनका विचार तर्कपूर्ण नहीं है। नाटको में कविता का अंश प्रचुर रूप में होने का यह तात्पर्य नहीं है कि दृश्य-काव्य से पूर्व केवल श्रव्य-काव्य ही रचे जाते रहे होंगे। यह भी किसी प्रकार से आवश्यक नहीं माना जा सकता कि गद्य के मिश्रण से ही नाटको का उत्तरोत्तर विकास हुआ होगा, क्योंकि संस्कृत के प्रारम्भिक नाटककारों की ख्याति, गद्य के समावेश के कारण नहीं है, बल्कि काव्य से ही है।

वे हिन्दी के नाट्य-साहित्य को तीन कालों में विभाजित करते हैं, पूर्व भारतेन्दु काल (स० १ से १९००), भारतेन्दुकाल (स० १९०१-१९५०) तथा वर्तमान काल (स० १९५० से वर्तमान समय तक)। नाटको को प्रधानतः गद्य-ग्रन्थ मानने के कारण वे हिन्दी नाटको को पूरी एक शताब्दी पुराना भी नहीं मानते, क्योंकि गद्य का प्रादुर्भाव हुए अभी एक पूरी शताब्दी भी नहीं बीती है। हिन्दी में नाटको के अभाव का एक कारण वे यहाँ अभिनयशालाओं का अभाव मानते हैं।

वे नट क्रिया का अर्थ नृत्य या अभिनय करना मानते हैं। उन्होंने उसका वास्तविक अर्थ अभिनय लिया है, पर उसका कुछ आधार नहीं दिया है, केवल संगति मिलाने के लिए

१ 'हिन्दी नाट्य साहित्य' (स० १९९५), पृ० ४-५।

२. वही, पृ० ९।

ऐसा किया है। उनका विचार है कि चूँकि नाटक में पहले नृत्य होता था, इसलिए यह नाम-करण चला आ रहा है। उनकी रूपक की परिभाषा यह है “नट गण अर्थात् अभिनेतागण दूसरों का रूप धारण कर अपने को नए रूप देकर ही जिस रचना के आधार पर अभिनय करने हैं, उमी को रूपक कहने हैं।”^१ उनका विचार है कि यवनिका का नाम यूनानी-वस्त्र से बनने के कारण पड़ा। यह पट, रगमच तथा नेपथ्य के बीच में पड़ा रहता था। वे इसका यूनानी नाटकों से कोई सम्बन्ध नहीं मानते।

नाटक की भाषा के सम्बन्ध में उनका प्राचीन जाचार्यों से मतभेद है। वे भी सारे नाटक में एक ही भाषा का प्रयोग उचित समझते हैं।^२ उनका विचार है कि भाषा पात्रों के अनुकूल होनी चाहिए। वे मानते हैं कि प्राचीन रगमच आजकल के थियेटर के समान ही थे, प्राचीन समय में पूर्व रग के कृत्यों की ओर प्राचीनों ने विशेष ध्यान नहीं दिया था तथा अभिनेता अपनी रचि के अनुसार इन कृत्यों को करने में स्वतन्त्र थे।

रामगकर शुक्ल ‘रसाल’—

‘रसाल’ जी ने अपने ग्रन्थ ‘नाट्य-निर्णय’ में नाटक-रचना के प्राचीन नियमों का विवरण दिया है तथा नाटकों की उत्पत्ति, विकास, प्राचीनता, रूपक की परिभाषा, नाटकों के विकास का काल-विभाजन, नाटकों का अभिनय आदि विषयों का विवेचन किया है। वे नाटक का जन्म मनुष्य की अनुकरण की प्रवृत्ति से तथा उसका विकास, कलाकौशल-प्रिय प्रवृत्ति से मानते हैं। उन्होंने नाट्य-शास्त्र के दो प्रमुख भाग, नाट्य-कला अथवा नाट्य-विज्ञान तथा रूपक-कला अथवा रूपक-शास्त्र माने हैं। इनमें नाट्य-कला शारीरिक-अंगों का विषय होकर, प्रयोगात्मक (व्यावहारिक) या कार्य-रूप है तथा नाट्य-शास्त्र मानसिक तथा सैद्धान्तिक रूप है।

वे भी रूपक का परम्परागत अर्थ में मुख्य कार्य रूप धारण करना ही मानते हैं। उनकी नाटक की यह परिभाषा है कि “मनोरजनार्थ अनुकरण या नकल करने के उन्नत, परिष्कृत एवं सौख्यपूर्ण शिष्ट रूप को, जिसमें सुन्दर आंगिक अनुकरण के, जिसे अभिनय कहते हैं साथ ही साथ मानसिक एवं चारित्र्यादि के अनुकरणों का भी अच्छा प्राधान्य रहता है, नाटक कहा जाता है।”^३ वे संगीत या नृत्य को नाटक का मूल कारण मानते हैं क्योंकि नाटक शब्द का मूल अर्थ नाचना है। इसीलिए वे नाटकों में अभिनय की अपेक्षा नृत्य एवं नृत्त का एक बहुत बड़ा भाग मानते हैं।

वे भी नाटकों की प्राचीनता वेदों से मानते हैं। उनका विचार है कि भारत में नाट्य-कला का विकास यूनान से पूर्व हो गया था तथा उस पर यूनानी नाटकों का प्रभाव नहीं है, क्योंकि ग्रीक नाटकों से उसमें मौलिक भेद है। उनका विचार है कि

१ देखिए ‘हिन्दी नाट्य साहित्य’ पृ० २६।

२ देखिए वही, पृ० ४१।

३ नाट्य-निर्णय (सन १९३०), भूमिका पृ० ३।

पाणिनि के समय से उन पर लक्षण-ग्रन्थ भी तैयार होने लगे थे तथा शिलालिन और कृशाब्बाचार्य के समय में ही उसमें नृत्य एवं सगीत, पात्र, संवाद, भाव, वेश-भूषा आदि तत्त्वों का समाहार हो गया था। वे भी श्यामसुन्दरदास जी की भांति पुत्तली-कौतुक, नाटक के खेल का प्राचीन एवं प्रारम्भिक रूप मानते हैं। उनका विचार है कि यह खेल भारत से ही यूनान में पहुँचा था। उन्होंने नाट्य-वेद की बात को किवदन्ती मात्र माना है तथा उसका यह अर्थ लिया है कि मूल-तत्त्व प्रायः वेदों से लिए गए होंगे।

उन्होंने नाटक के विकास को तीन भागों में विभक्त किया है। प्रारम्भिक रूप में व्यक्ति की लीलाओं या घटनाओं को चित्रों या मूर्तियों द्वारा प्रकट किया जाता था या कठपुतलियों आदि के द्वारा मानव-व्यापारों का अभिनय या अनुकरण होता था या स्वाग बनाकर किसी व्यक्ति की वेश-भूषा का अनुकरण होता था। दूसरे विकसित रूप में केवल रूप धारण करके जीवन-कथा का पाठ होता था या रूपादि के अनुकरण के अतिरिक्त अन्य बातों का भी अनुकरण करते हुए पूर्ण अभिनय होता था तथा तीसरे वर्तमान रूप में सब प्रकार की स्वाभाविकता, सत्यता एवं प्रत्यक्षता का पुट देते हुए इन्हीं का परिष्कृत रूप में अभिनय होता है।^१ इस प्रकार उनका नाटको के क्रमागत विकास का वर्णन अन्य आलोचकों से अधिक तर्कसंगत तथा पूर्ण है। उन्होंने अभिनय प्रधान नाटको के विकास का विभाजन भी चार प्रकार से किया है। प्रथम में धार्मिक उत्सवों में देवादिके प्रसन्न करने के लिए नृत्य एवं सगीत के साथ अभिनय होता था। द्वितीय में देवताओं के अतिरिक्त वीरों और प्राचीन महापुरुषों की स्मृति तथा उनके आदर्शों की शिक्षा के प्रचार के लिए अभिनय होता था तथा तृतीय (वर्तमान) काल में दृश्यादि से सुसज्जित रंगशाला में पूर्ण विकसित एवं परिष्कृत रूप से वार्तालापादि के साथ अभिनय होता है तथा चौथे वैज्ञानिक नाटक-चित्रण में प्रगतिशील चित्रों द्वारा सस्वर मन्त्रों के साथ नाटक किया जाता है।

वे विचारों के आधार पर उत्तम, मध्यम तथा अधम, नाटकीय वस्तु के आधार पर कल्पित, ऐतिहासिक, वास्तविक तथा मिश्रित, नाटक के उद्देश्यों के आधार पर, आदर्शात्मक, धार्मिक, सामाजिक, नैतिक, चारित्रिक, स्वाभाविक, तथा शैली की दृष्टि से सगीतात्मक, पद्यात्मक, गद्यात्मक तथा मिश्रित नाटक मानते हैं। उनका नाटको का एक अन्य वर्गीकरण, शुद्ध साहित्यिक, साधारण रूपान्तरित तथा नाटकाभास नामक भी है। वे नाटक के दो प्रकार मानते हैं, एक तो साहित्यिक, जो काव्य के रूप में रचे जाते थे तथा जो रगमच पर नहीं खेले जाते थे तथा दूसरे शुद्ध नाटक जो साधारण भाषा में लिखे जाते थे तथा रगमच पर खेले जाते थे।

उनका विचार है कि भारतीय नाटको में अभिनयात्मक सकेत प्राचीन काल में प्रचुरता से थे। ये दो प्रकार के होते थे, एक तो नाट्य-कला-कौशल-सम्बन्धी तथा दूसरे

१ देखिए 'नाट्य-निर्णय' (सन १९३०) पृ० २९-३०।

नाटक-रचना-मन्त्रन्वी । ये सकेत चार प्रकार के थे, वेश-भूषा एवं बाह्य उपकरणों से सम्बन्ध रखने वाले, भावनाओं के सकेत, कथनादि के सर्वश्राव्य, स्वगत आदि सकेत तथा दृश्यादि सम्बन्धी विशिष्ट बातों के सूचक सकेत । उनका विचार है कि पाश्चात्य नाटककारों के कथावस्तु के साथ-साथ इन मकेतों को रखने में वे एक प्रकार से नाटकोपन्यास से लगते हैं ।^१

सेठ गोविन्द दाम—

सेठ जी ने अपने 'तीन नाटक' नामक ग्रन्थ के प्राक्कथन के रूप में जो नाट्य-कला का विवेचन किया है, उसे उन्होंने स० १९९२ में नाट्य-कला मीमांसा के नाम से प्रकाशित किया है । इसमें उन्होंने दृश्य-काव्य के महत्त्व, नाटक के स्वरूप, उद्देश्य तथा उसकी मापा पर अपने विचार प्रकट किए हैं । वे दृश्य-काव्य को काव्य-कला में सर्वोच्च स्थान देते हैं, क्योंकि यह कानों तथा आँखों द्वारा ही आनन्द नहीं देता बल्कि इसके द्वारा पांचों ललित-कलाओं का भी एकत्रित आनन्द प्राप्त हो जाता है । इनका भी भारतेन्दु के समान यह विचार है कि कोई नाटककार केवल प्राचीन भारतीय पद्धति का आश्रय लेकर नाटक-रचना करने पर पूर्णतया सफल नहीं हो सकता ।^२ वे भरत तथा अरस्तू के मूल सिद्धान्तों में विशेष अन्तर नहीं मानते क्योंकि अरस्तू ने भी भरत की शान्ति, प्लोट (वस्तु), हीरो (नेताओं) तथा इमोजन (रस) को प्रधानता दी है । इसीलिए वे नाटककारों के लिए भारतीय तथा यूनानी दोनों नाट्य-पद्धतियों का ज्ञान आवश्यक समझते हैं ।

उन्होंने पूर्वी तथा पश्चिमी नाटककारों के सैद्धान्तिक विवेचन का संक्षिप्त विकास देकर आधुनिक तथा प्राचीन, पूर्वी तथा पश्चिमी विद्वानों के मतों के सम्मिश्रण से अपना नाट्य-विवेचन प्रस्तुत किया है । उनका विचार है कि नाटक में सर्वप्रथम किसी विचार की आवश्यकता होती है । विचार का अर्थ वे जीवन की कोई समस्या मानते हैं, जिसके विकास के लिए वे संघर्ष होना अनिवार्य समझते हैं । उनका विचार है कि प्लोट की सृष्टि, विचार और संघर्ष की सम्बद्धता तथा मनोरंजकता के लिए होती है ।^३ वे नाटक की उत्तमता और सफलता के लिए सारे नाटक पर एकता (यूनिवर्सैलिटी) की स्थापना आवश्यक समझते हैं, जो नेता की प्रधानता, दैवी पात्रों के समावेश, पताका या प्रकरी के सम्मिश्रण तथा प्राकृतिक वर्णन में से किसी उपाय के द्वारा प्रतिपादित हो सकती है ।

उनका विचार है कि नाटक का आरम्भ संघर्ष में तथा अन्त चरम सीमा पर या उपसंहार के अनन्तर होना ठीक है । वे मानते हैं कि रंगमंच पर तो घटना-प्रधान या

१ देखिए 'नाट्य-निर्णय' (मन् १९३०), पृ० १०७ ।

२ देखिए 'नाट्य-कला मीमांसा' (म० १९९२), प्र महाकौशल साहित्य मंदिर, पृ० १४ ।

३ देखिए वही, पृ० १५ ।

वस्तु-प्रधान नाटक सफल होते हैं पर पढ़ते समय भाव-प्रधान नाटक ही अधिक सफल हो सकते हैं। वे उत्तम-नाटक-रचना के साधन, जीवन सम्बन्धी समस्याओं का मनन, मनो-विज्ञान का ज्ञान, ससार का अनुभव, लेखक की प्रतिभा तथा स्वाभाविकता का समावेश मानते हैं तथा स्वाभाविकता के लिए नियत-श्राव्य को तो पूर्णतया वाघक समझते हैं किन्तु स्वगत-कथन को किन्हीं स्थलों पर उपयोगी समझते हैं। वे इब्सन की भांति स्वाभाविकता के लिए पद्य, कविता और नृत्य का सर्वथा बहिष्कार आवश्यक नहीं समझते, क्योंकि कुछ पात्रों को गाने का प्रेम होना स्वाभाविक है। किन्तु यह गाना, गाने-योग्य स्वाभाविक अवसर पर ही होना चाहिए। इसी प्रकार वे नाटक में कविता आदि का प्रयोग भी उद्धरण आदि के रूप में तथा नृत्य का समावेश सभाओं, प्रीतिभोज आदि के अवसरों पर उचित मानते हैं। वे लम्बे भाषणों का प्रयोग भी सर्वथा अनुचित नहीं मानते, क्योंकि कुछ स्थलों पर वे उपयुक्त भी हो सकते हैं। इसी प्रकार उन्होंने नाटकों में तीन अंक होने की प्रथा को मान्यता नहीं दी है। वे नाटकों में अधिक पात्रों का समावेश भी नाटक की स्वाभाविकता के लिए घातक समझते हैं। वे यह भी मानते हैं कि नाटकों में नियमबद्धता तथा स्वाभाविकता के पीछे इतना नहीं पड़ना चाहिए कि नाटक का रस ही भग हो जाए।

वे डा० ए० निकोल की भांति मनोरंजन की दृष्टि से नाटक का साहित्य में बहुत ऊँचा स्थान मानते हैं, किन्तु यह भी आवश्यक समझते हैं कि नाटक को मनोरंजन देने के साथ-साथ सिद्धान्तों का प्रदर्शन करना भी आवश्यक है। उन्होंने दुखान्त नाटकों में भी हास्य रस का समावेश उचित समझा है। वे मानते हैं कि असाधारण या विकृत रूप, वेश, संकेत, चरित्र से साधारण कोटि का हास्य तथा असाधारण या विकृत परिस्थिति, शब्द और वाक्य से उच्चकोटि का हास्य उत्पन्न होता है। उन्होंने नाटक में व्यंग्य के तीन भेद, सँटायर, विट, ट्यूमर, का भी प्रयोग आवश्यक समझा है।

उनका विचार है कि नाटकों में हिन्दी-भाषा के अतिरिक्त अन्य भाषाओं जैसे अंग्रेजी तथा उर्दू के शब्दों का प्रयोग, स्वाभाविक रूप में हो सकता है तथा उनमें मुसलमान पात्र उर्दू-मिश्रित हिन्दी तथा हिन्दू सरल हिन्दी बोल सकते हैं। वे साहित्यिक पाठ्य-नाटकों से अभिनेय-नाटकों को उत्तम समझते हैं। उनका विचार है कि रंगमंच पर अभिनय में प्रवेश तथा प्रस्थान का प्रयोग उचित है। वे नाटकों में दृश्यों की भी कोई निर्धारित संख्या होना उचित नहीं मानते।

डा० रामकुमार वर्मा:—

वर्मा जी ने 'साहित्य समालोचना' में नाट्यालोचन सम्बन्धी विचार प्रस्तुत किए हैं। उनका विचार है कि नाटक के तत्त्व वेदों में वर्तमान थे तथा प्राचीन काल में यह एक धार्मिक संस्थान के रूप में माना जाता था। वे नाटक में केवल कथा को ही महत्त्व नहीं देते बल्कि कुतूहल-वर्द्धक घटनाओं और पात्रों की अनेकता को भी आवश्यक समझते हैं। वे नाटकों का अटूट सबन्ध रंगमंच तथा अभिनय से मानते हैं।^१ उनका विचार है कि मध्य

१ देखिए 'साहित्य समालोचना' (१९४२), पृ० ९७।

की अवलहेना करने वाले निरे साहित्यिक नाटको से हिन्दी का नाट्य-क्षेत्र गौरवान्वित नहीं हो सकता। वे हिन्दी नाटको में रगमच सम्बन्धी सकेतो के अभाव, स्वगत कथन के बाहुल्य तथा केवल साहित्यिकता के समावेश को उचित नहीं मानते।

गुलाब राय—

गुलाब राय जी ने 'हिन्दी नाट्य विमर्श' में नाटक की परिभाषा, मूल, स्वरूप महत्त्व, उत्पत्ति, विकास तथा उसके विभिन्न तत्त्वों का विवेचन किया है। उन्होंने नाटको के वर्गीकरण तथा सुखान्त और दुःखान्त नाटको पर भी अपने विचार प्रकट किए हैं। वे नाटक को गद्य-पद्य के बीच की वस्तु मानते हैं।^१ वे उसे नाटक कहते हैं, जिसमें शब्दों के अतिरिक्त पात्रों की वेशभूषा, उनकी आकृति और भाव-भंगी तथा क्रियाओं के अनुकरण और भावों के अभिनय द्वारा दर्शकों को भावयुक्त किया जाता है।^२ वे नाटक को जीवन की सजीव अनुकृति मानते हैं। उनका विचार है कि नाटक एक कला है तथा उसमें चुनाव और प्रभावोत्पादन के कार्य का विशेष महत्त्व है। वे 'दृश्यरूपक' के आधार पर नाटक को अवस्थाओं की अनुकृति मानते हैं तथा 'साहित्य दर्पण' के अनुसार उसमें अनुकार्यों का नटो पर आरोप मानते हैं। उन्होंने उनमें लोक-हित तथा लोक-रजन की क्षमता मानी है। उनका विचार है कि स्यापत्य, चित्रकला, संगीत, नृत्य, काव्य, इतिहास, समाज-शास्त्र, वेशभूषा की सजावट, कपड़ों का रंगना आदि शास्त्रों तथा कलाओं का आश्रय लेने के कारण यह महत्त्वपूर्ण होता है। इनका यह विचार भरत से मिलता है, जो नाटक में सारे योग, कर्म-शास्त्र तथा कार्यों का समावेश मानते हैं।^३

वे नाटको के मूल में अनुकरण, पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मा का विस्तार, जाति की रक्षा तथा आत्मामिव्यक्ति नामक मनोवृत्तियाँ मानते हैं। नाटको के उदय के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "भारतीय नाटको का उदय वैदिक कर्मकाण्ड तथा धार्मिक अवसरो पर होने वाले अभिनयात्मक नृत्यों से हुआ है तथा पीछे से रामायण, महाभारत काव्य और इतिहास ग्रन्थों से पर्याप्त सामग्री प्राप्त करने से वह पूर्ण रूप में आ गया है।"^४ उनका भी यह विचार है कि इस देश के नाटक का सम्बन्ध जातीय जीवन से रहने के कारण इस पर यूनानी नाटको का प्रभाव नहीं पड़ा है। वे यूनानी तथा भारतीय नाटको की मौलिक विशेषताओं की विभिन्नताएँ मानते हैं।^५

वे नाटक के लिए वस्तु, पात्र, अभिनय और उद्देश्य आदि तत्त्वों को आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि यूरोपीय नाटक के तत्त्वों का समाहार, भारतीय तत्त्वों

१ देखिए 'हिन्दी नाट्य विमर्श' (सन् १९४०), पृ० ४।

२ देखिए वही, पृ० ४।

३ देखिए वही, पृ० ४।

४ देखिए वही, पृ० ११।

५ देखिए वही, पृ० २६।

वस्तु, नेता या पात्र, रस और अभिनय से हो जाता है। उन्होंने वस्तु की व्याख्या भरत तथा धनञ्जय के आधार पर की है। वे भारतीय समीक्षा शास्त्र की पाँच अवस्थाओं तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन की अवस्थाओं का मूल भेद सघर्ष मानते हैं। उनका विचार है कि “यूरोपियन-नाटक-रचना में सघर्ष की मुख्यता रहती है। वहाँ सघर्ष, चाहे वह आन्तरिक हो या बाह्य, नाटक की जान माना जाता है। यहाँ यह फल-सिद्धि में एक बाधा के रूप में स्वीकार किया जाता है। संस्कृत-नाटको की कथा-वस्तु में सघर्ष को अनुमेय रखा है स्पष्ट नहीं किया। हमारे यहाँ फल भी निश्चित सा ही रहता था वह था नेता की अभीष्ट सिद्धि।” उनका विचार है कि संस्कृत नाटको में पात्र प्रायः एक बड़े हुए कड़े के होते थे, किन्तु तब भी उनमें व्यक्तित्व रहता था। वे दुखान्त नाटको के सम्बन्ध में यह मानते हैं कि इन नाटको में दुःख आनन्द में बाधक नहीं, बरन् सहायक होता है। दुःखान्त नाटको का मूल अर्थ गम्भीरता-प्रधान (सीरियस) नाटक था। इनमें जीवन का गाम्भीर्य अधिक होने के कारण सुखान्त नाटको की अपेक्षा सहानुभूति की मात्रा अधिक होती है, जिससे हमारी आत्मा का विस्तार होता है।^१ किन्तु उनका विचार है कि दुःखान्त नाटको के दुःख की अतिगयता का भी बुरा प्रभाव पड़ता है। इसलिए दुःखान्त नाटको को भारतीय साहित्य में नहीं अपनाया गया। उनका विचार है कि “एक ओर दुःखान्त नाटको द्वारा भावों की परिशुद्धि और संस्कार का प्रश्न और दूसरी ओर ईश्वरीय न्याय की रक्षा का निर्वाह, इस उभयतः पाण से बचने के लिए ही संस्कृत नाटककारों ने दुःखान्त नाटको के स्थान पर सुखात्मक नाटको की रचना की थी।”^२

वे नाटको में रूपको तथा उपरूपको का कोई उपयोग नहीं मानते। उन्होंने आधुनिक नाटको का वर्गीकरण विषय के आकार पर ही माना है जैसे ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, दुःखान्त, सुखान्त, यथार्थवादी तथा आदर्शवादी, वस्तु प्रधान तथा भाव प्रधान आदि। उनके विचार रंगमंच के सम्बन्ध में प्रसाद जी के समान ही हैं।^३

उदयशंकर भट्टः—

भट्ट जी का विचार है कि नाटक समाज या व्यक्ति का प्रतिनिधित्व करता है। इसका उद्देश्य मनुष्य का उसके भीतर अपने को ज्ञात कर देखना नहीं रहा है, बरन् बाह्य प्रदर्शन करना है। वे वस्तु, पात्र तथा रस को नाटको की जान मानते हैं तथा न तो नाटककार का कवि होना आवश्यक समझते हैं, न नाटको में गीतों का प्राचुर्य ही आवश्यक मानते हैं। वे नाटको में गीत का प्रयोग पात्र की योग्यता तथा परिस्थिति के अनुकूल

१ देखिए ‘हिन्दी नाट्य विमर्श’ (सन् १९४०), पृ० ३५।

२ वही पृ० ५६।

३. देखिए वही, पृ० ५८।

४ देखिए वही, पृ० १२।

‘उचित समझते हैं।’ उनकी यह परिभाषा नकारात्मक तथा अस्पष्ट है। वे लिखते हैं कि “नाटक में पात्र अपनी अभिव्यक्ति आप ही कर लेते हैं। नाटककार का काम तो उनके लिए वैसा साधन जुटा देना भर है।”^१ वे समय तथा स्थान-सकलन को न मान कर गति को नाटक का आवश्यक अंग मानते हैं।^२

शिखर चन्द जैन:—

जैन जी नाटको के अभिनय के लिए नृत्य तथा गायन की अपेक्षा अनुकरण का विशेष महत्त्व मानते हैं। उनका विचार है कि संगीत-कला नाटको में अभिनय-कला का सहायक मात्र है, उसका अंग नहीं है। उन्होंने भी नाटको में स्वगत-कथन का प्रयोग अस्वाभाविक माना है पर वे उन स्वगत-कथनों को क्षम्य मानते हैं, जो उन नाटको में होते हैं, जिनमें एक ही पात्र हो और जो वस्तु, घटना आदि के सूचनार्थ प्रयुक्त हुए हो, वे नाटको में सरल तथा सुबोध भाषा के प्रयोग के पक्ष में हैं। उन्होंने हिन्दी नाटको की विकासहीनता का प्रमुख कारण हिन्दी के रगमच का अभाव माना है।^३

वे ट्रेजेडी तथा कामेडी के लिए दुःखान्त तथा सुखान्त की अपेक्षा सयोगात्मक तथा विपादात्मक शब्दों का प्रयोग ठीक समझते हैं। उनका विचार है कि सयोगात्मक ऐसे नाटक माने जाने चाहिए, जिनमें प्रारम्भ से अन्त तक सयोग श्रृंगार, हास्य-विनोद, सुखपूर्ण वातावरण हो या इनकी प्रधानता हो तथा वियोग अथवा विषाद को या तो स्थान ही न मिले और मिले तो गौण रूप में मिले।^४ उनके वर्गीकरण का आधार नाटको के अन्त की अपेक्षा उनकी मूल भावना है। वे यह भी मानते हैं कि कुछ नाटक, न सयोगात्मक श्रेणी में आते हैं न विपादात्मक में तथा सघर्ष प्रधान होते हैं।

सूर्य कान्त गास्त्री —

शास्त्री जी ने ‘साहित्य मीमांसा’ में नाटक का विवेचन किया है। उन्होंने इसमें ‘पाञ्चात्य तथा भारतीय नाट्य-शास्त्र के आधार पर नाटक रचना की प्रमुख विशेषताओं तथा उनके तत्त्वों का निर्देश किया है। वे नाटक का कार्य अभिनय और कथोपकथन द्वारा अनुकरण करना मानते हैं तथा उसके लिए रगमच की अनिवार्यता समझते हैं। वे इसके अभिनय का सार इसकी गतिशीलता मानते हैं। उनका विचार है कि इसकी कथावस्तु की उत्पत्ति दो विरोधी शक्तियों के पारस्परिक विग्रह से होती है।^५ वे इसके

१ देखिए ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’ (सन् १९४०), पृ० १२१।

२ देखिए वही, पृ० १२४।

३ देखिए वही पृ० १२४।

४ देखिए ‘हिन्दी नाट्य-चिन्तन’ (सन् १९४१), पृ० २०।

५ देखिए वही पृ० २७।

६ देखिए ‘साहित्य मीमांसा’ (सन् १९४१), पृ० ३७५।

कथावस्तु तथा चरित्र-चित्रण दोनों में संक्षेप तथा संकोच से काम लेना अच्छा समझते हैं तथा नाटकों के चरित्र-चित्रण को गरिमामय बनाने के लिए उनमें सजावट, परिपूर्णता, प्रकाश, सारवत्ता, दर्शनीयता, पर्याप्तता तथा औचित्य आवश्यक मानते हैं।^१ कथोपकथन के सम्बन्ध में उनका विचार है कि "यदि कथा का घटन नाटक का ढांचा है, तो कथोपकथन को हम उस ढांचे को अनुप्राणित करने वाला स्वरि तथा प्राण कह सकते हैं।"^२ वे नाटक का उद्देश्य जीवन की व्याख्या अथवा आलोचना करना मानते हैं। उन्होंने भी नाटक के आवश्यक उपकरण वेदों में प्राप्त माने हैं।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी:—

द्विवेदी जी नाट्य-शास्त्र को आर्यों की विद्या नहीं मानते। उनका विचार है कि यदि यह आर्यों की विद्या होती, तो पाचवें वंश की कथा की आवश्यकता नहीं पड़ती। वे मानते हैं कि भारतीय नाटक पहले केवल अभिनय रूप में ही दिखाए जाते थे। उनमें भाषा का प्रयोग करना आर्य मशोघन या परिवर्धन है। वे पूर्व आर्य-काल के नाटकों का प्रधान उपकरण अभिनय तथा लय रस-निष्पत्ति मानते हैं।

डा० नगेन्द्र:—

नगेन्द्र जी ने 'आधुनिक हिन्दी नाटक' नामक पुस्तक में नाटकों के सिद्धान्तों का विवेचन किया है। उन्होंने हिन्दी नाटकों के प्रभाव, स्वरूप, वर्ग-विभाजन, नाटकों के विभिन्न-भेद तथा गीति-नाट्यों के स्वरूप का विवेचन किया है। वे हिन्दी नाटकों के निर्माण में पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों प्रभावों का समावेश मानते हैं। उनका विचार है कि इनमें अंग्रेजी रोमांटिक ड्रामा की ट्रेजेडी (जीवन में नष्ट की भावना), व्यक्ति-वैशिष्ट्य, सुख-दुःख की सीमाएँ, मुख्य कथा में हास्य का अन्तर्भाव, टेक्नीक के क्षेत्र में पाँच अंकों में नाटकों का विभाजन आदि बातें तथा डब्लु आर शा के प्रभाव से समझा-नाटक की प्रणाली, भावोद्रेक के स्थान पर चिन्तन तथा तर्क की शक्ति की अधिकता, गद्य का माध्यम तथा यथार्थवाद आदि आ गए हैं।

उन्होंने आधुनिक नाटकों का वर्ग-विभाजन कथा-वस्तु के आधार पर ऐतिहासिक, सामाजिक, समस्या-प्रधान तथा कलापूर्ण-रूपक के रूप में न करके हिन्दी के रचनात्मक साहित्य की आन्तरिक प्रवृत्तियों के आधार पर किया है। इनके विचार में नाटकों का पहला वर्ग वह है, जिसमें सर्वत्र मास्कृतिक-चेतना मिलती है। इनमें छायावाद के प्रभाव के कारण एक ओर पलायन वृत्ति और दूसरी ओर जीवन के सूक्ष्म तत्त्वों का प्राधान्य होना है। इनके दूसरे वर्ग के नाटकों में नैतिक चेतना होती है। वे इसके दो रूप मानते हैं, राष्ट्रीय नैतिक चेतना तथा पौराणिक नैतिक-चेतना। इसी प्रकार इनके तीसरे वर्ग में समझा-

१. देखिए 'साहित्य मीमांसा' (मन् १९४१), पृ० ३९९।

२. वही, पृ० ४११।

नाटक आते हैं, जो दो प्रकार के हैं, व्यक्ति की समस्या वाले तथा सामाजिक और राजनीतिक समस्याओं वाले, जिनका आधार व्यावहारिक आदर्शवाद होता है। इनके अतिरिक्त, उन्होंने हिन्दी के अन्य तीन प्रकार के नाटकों का विवेचन भी किया है, नाट्य-रूपक, गीति-नाट्य तथा भाव-नाट्य। वे गीति-नाट्य को रूपक का ही एक भेद मानते हैं, जिसका प्राण-तत्त्व भावना या मन का सघर्ष है तथा माध्यम कविता है। नाट्य-कविता से इसका यह अन्तर है कि इसमें उससे नाट्य-तत्त्व मुख्य होता है। वे प्रसाद के 'कल्याण' को गीति-नाट्य मानते हैं। वे भाव-नाट्य तथा गीति-नाट्य का यह अन्तर मानते हैं कि गीति-नाट्य सर्वथा कविता-बद्ध होता है तथा भाव-नाट्यो का माध्यम गद्य होता है। वे संस्कृत नाटिका की परिभाषा में भावनाट्य के सभी लक्षण मानते हैं।

इन आलोचकों के अतिरिक्त इस काल में अन्य लेखकों ने भी नाट्यालोचन पर पुस्तकें लिखी हैं। ५० चन्द्र राज भट्टारी ने 'नाट्य-कला-दर्शन' नामक पुस्तक के आधे भाग में नाटकों का सामान्य विवेचन किया है, जो नाट्यालोचन के विवेचन में कोई विशेष योग नहीं देता। भीमसेन जी की 'हिन्दी नाटक साहित्य' पुस्तक में भी नाटकों के सिद्धान्तों का माधारण विवेचन किया गया है।

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि इन आलोचकों ने पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों नाट्यालोचनों के आधार पर नाटक सम्बन्धी सिद्धान्तों का विवेचन किया है। कुछ आलोचकों ने केवल भारतीय नाट्य-शास्त्र के महत्त्व का प्रतिपादन तथा उसकी ही महत्ता प्रदर्शित की है, कुछ ने दोनों के समन्वित रूप को अपनाने का आग्रह किया है तथा कुछ ने हिन्दी के स्वतन्त्र नाट्य-शास्त्र तथा साहित्य के निर्माण को महत्त्व दिया है। इन आलोचकों में से कुछ ने नाटक सम्बन्धी आलोचना के विचार पाश्चात्य नाट्य-साहित्य पर आधारित किए हैं तथा कुछ ने पाश्चात्य तथा हिन्दी दोनों के नाट्य-साहित्य पर। अविकाश आलोचकों ने भारतीय नाट्य-शास्त्र के प्राचीन नियमों का परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत करके तर्कों के आधार पर उनकी उपयोगिता का विवेचन किया है। उन्होंने नाटकों की प्राचीनता, उत्पत्ति, उद्देश्य, पाश्चात्य तथा भारतीय नाटकों की तुलना, नाटक तथा रूपक की परिभाषा तथा स्वरूप, नाटकों के गुण-दोष, अभिनय, रगमच, नाटक का विषय, कथा-वस्तु, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन आदि तत्त्व तथा पात्रों की भाषा आदि विषयों का विवेचन किया है।

इन्होंने नाटकों की प्राचीनता के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं। प्रायः सभी आलोचकों का मत है कि भारत में नाटकों का विकसित रूप बहुत प्राचीन काल से चला आ रहा है तथा यूनानियों का इस पर कोई विशेष प्रभाव नहीं है। इनका विचार है कि वैदिक, रामायण, महाभारत, बौद्ध तथा पुराण काल में नृत्य तथा अभिनय से पूर्ण नाटकों का प्रयोग होता था। भारतेन्दु, श्यामसुन्दर दास, प्रसाद, ब्रजरत्न दास, बलदेव प्रसाद मिश्र आदि आलोचकों का विचार है कि नाटकों का श्रीगणेश वैदिक काल से ही हुआ है, किन्तु डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी का मत है कि नाट्य-शास्त्र आर्यों की विद्या नहीं है। वे मानते हैं कि आर्यों के पूर्व भी भारत में नाटकों का अभिनय-होता था, किन्तु

इसमें भाषा का प्रयोग करना आर्यों का कार्य था । श्याम सुन्दर दास का विचार है कि साहित्य के अनुक्रम में पहले गद्य, फिर गीति-काव्य और पीछे महाकाव्य आने है, किन्तु इनकी इस धारणा का प्रसाद जी ने विरोध किया है । इन आलोचकों ने हिन्दी के नाटको को लगभग एक शताब्दी पुराना माना है ।

इन लेखकों ने नाटक की उत्पत्ति पर भी विचार किया है । इनके विचार से नाटको की उत्पत्ति के कारण, अनुकरण की भावना, आनन्द प्राप्त करने की प्रवृत्ति, पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मा का विस्तार, जाति रक्षा की भावना, आत्मनिव्यक्ति आदि हैं । श्यामसुन्दर दास, 'रसाल' जी आदि विद्वानों का मत है कि नाटको की उत्पत्ति कठपुतलियों से हुई है, किन्तु प्रसाद जी ने इस मत की निराधारता सिद्ध की है । नाटको के क्रमशः होने वाले विकास पर भी इन्होंने अपने विचार प्रकट किए हैं । ये नाटको के विकास के चार स्तर मानते हैं । पहले नाटक धार्मिक उत्सवों के नृत्य आदि के रूप में प्रयुक्त होते थे, फिर वीरो की स्मृति तथा उनके आदर्श के प्रसार में काम आने लगे, फिर इनका प्रयोग सुसज्जित रंगशाला में, वार्तालाप के साथ अभिनय के रूप में होने लगा तथा अन्त में नूतन वैज्ञानिक रूप में इनका अभिनय तथा चित्रण होने लगा । 'रसाल' जी ने नाटको के विकास के तीन रूप माने हैं, प्रथम, चित्रों, मूर्तियों तथा कठपुतलियों का, दूसरे, व्यक्ति-विशेष के अनुकरण का तथा तीसरे, परिष्कृत तथा प्रौढ रूप में नवीन अभिनय का । श्याम सुन्दर दास जी रूपको की उत्पत्ति के मूल में गीति-काव्य, आख्यान, कथोपकथन आदि वैदिक कालीन तत्त्व मानते हैं । ५० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र इनके चार उपादान—आख्यान, गान, अभिनय तथा रस मानते हैं ।

इन्होंने पाश्चात्य तथा भारतीय-नाटको का तुलनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत किया है । श्याम सुन्दर दास जी का विचार है कि भारतीय नाटको में सुखान्त तथा दुःखान्त का अन्तर तथा कृत्रिमता नहीं है । इनमें प्राकृतिक शोभा का वर्णन, रसों की प्रधानता, रंगमंच की विशिष्टता, कलापक्ष की श्रेष्ठता, रमणीयता, स्वाभाविकता तथा जीवन सम्बन्धी व्यापकता है । इनमें पौराणिक, ऐतिहासिक, लौकिक तथा कवि-कल्पित तक के लिए स्थान नहीं है, इनका क्षेत्र पाश्चात्य नाटको से विशाल है तथा पाश्चात्य नाटको के विरोध की अपेक्षा इनमें उद्योग तथा सफलता का महत्त्व है । इसी प्रकार वे पाश्चात्य नाटको में आदर्शवाद, सघर्ष, विरोध, वास्तविकता की ओर प्रवृत्ति, काव्यत्व तथा भावात्मकता का वहिष्कार, नाट्य-कला, नाटक-रचना तथा कथा-वस्तु के सकेत आदि के समावेश की विशेषताएँ मानते हैं ।

इन्होंने नाटक तथा रूपक की परिभाषाओं की भी व्याख्या की है । इनका विचार है कि नाटक नट-धातु से उत्पन्न है । इन्होंने नाटक को नटों की क्रिया अथवा खेल और सात्विक भावों का प्रदर्शन माना है । श्यामसुन्दर दास नट का अर्थ सात्विक भावों का प्रदर्शन मानते हैं तथा भारतेन्दु और ब्रजरत्नदास इसका अर्थ नृत्य समझते हैं । इनका विचार है कि नाटको को कुशीलव-शास्त्र भी कहा जाता था । इनके विचार से नाटक, दृश्य-काव्य का पर्याय भी माना जाता रहा है । भट्ट जी उसे नाटक कहते हैं, जो न काव्य

के द्वारा प्रकट हो, न कहानी के द्वारा । गुलाबराय जी नाटक को गद्य तथा पद्य के बीच की चीज मानते हैं । ये नट उस व्यक्ति को कहते हैं, जो विद्या के प्रभाव से अपने या किसी वस्तु के प्रभाव को फेर ले या स्वरूप परिवर्तन कर ले । इसी प्रकार से इन आलोचकों ने रूपक की भी विभिन्न परिभाषाएँ दी हैं । भारतेन्दु का विचार है कि रूपक उसे कहते हैं, जिसमें रूप का आरोप होता है । मिश्र जी का विचार है कि इसमें लोक-परलोक की घटित तथा अघटित घटनाओं का दृश्य दिखाने का आयोजन अभिनय की सहायता से होता है । श्यामसुन्दर दास जी इसका अर्थ सफल अनुकरण मानते हैं, ब्रजरत्न दास का विचार है कि अपने को नए रूप देकर अभिनय करना ही रूपक है तथा 'रसाल' जी रूप धारण करने को रूपक कहते हैं ।

इस प्रकार इनके द्वारा रूपक में रूप का आरोप, दृश्य दिखाने का आयोजन तथा अभिनय नामक तीन तत्त्वों को मान्यता दी गई है । भारतेन्दु का विचार है कि दृश्य काव्य वह है, जो कवि की वाणी को उसके हृदयगत आशय और हाव-भाव सहित प्रत्यक्ष दिखला दे । इन्होंने नाट्य-शास्त्र उन नियमों के समूह को कहा है, जिनसे अभिनय किया जाता है । ये नाट्य-शास्त्र के दो अंग, नाट्य-कला (जो व्यावहारिक रूप है) तथा नाट्य-विज्ञान (जो सैद्धान्तिक रूप है) मानते हैं ।

इन्होंने नाटकों के गुणों तथा दोषों का भी निरूपण किया है । इनका विचार है कि नाटकों में स्वाभाविकता, मितभाषिता, थोड़ी बात में अधिक मर्म भरना, ससार की उत्तम, मध्यम तथा अधम सभी प्रकार की वस्तुओं का चुनाव करना, प्रभावोत्पादकता, सरसता, शुद्ध या अमिश्र अनुकृति की प्रधानता, लोकहित तथा लोक-रजन की क्षमता तथा श्रेष्ठ रगमच का प्रयोग होना आवश्यक है । ये नाटकों में वाक्-प्रपञ्च, शैथिल्य, अधूरा कार्य छोड़ना तथा पिछली बातों को विस्तृत करना उचित नहीं समझते ।

नाटक के अतिरिक्त इन्होंने नाटक के प्रमुख अंग अभिनय की भी व्याख्या की है तथा नाटक में अभिनय के विशेष महत्त्व को स्वीकार किया है । इनका विचार है कि किसी के कार्य का अंग, वाणी, वेश भूषा, मनोवृत्ति सूचक चिन्हों से अनुकरण करना अभिनय है । ये अनेक बातों का एक शृंखला में होना यथाक्रम, यथा-समय, यथारीति से उचित शब्द, वेश-भूषा तथा अंग भरी दिखाना अभिनय मन्ते हैं । प्रसाद जी का विचार है कि नाटकों का अभिनय बहुत प्राचीन काल में नृत्य, नृत्त, ताण्डव, लास्य आदि से पूर्ण हो गया था । 'रसाल' जी का विचार है कि नृत्य तथा संगीत अभिनय के ही अंग हैं पर बलदेवप्रसाद मिश्र अंग की अपेक्षा इन्हें अभिनय के सहायक कहते हैं । प्रसाद जी ने अभिनय के दो भेद भी किए हैं, लोक-धर्मी तथा नाट्यधर्मी । पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अभिनय की श्रेष्ठता के लिए तन्मयता का प्रदर्शन तथा स्वाभाविकता के गुणों का उल्लेख किया है ।

जयशंकर प्रसाद, 'रसाल' जी, राम कुमार वर्मा तथा गुलाब राय ने नाटक के लिए रगमच के विशेष महत्त्व की व्याख्या की है । प्रसाद जी ने रगमच से नाटक को विशेष महत्ता दी है तथा रगमच को नाटक का सहायक माना है । इन लेखकों ने रगमच के वर्णन के साथ-साथ मत्तवारिणी, जवनिका आदि के अर्थों की भी व्याख्या की है ।

इन्होंने नवीन तथा प्राचीन नाटको का भी अन्तर स्पष्ट करके नवीन नाटको का उद्देश्य केवल मनोरंजन प्रदान करना नहीं, वरन् शृंगार तथा हास्य का आनन्द, कानुक, संस्कार की भावना, देश-वत्पलता, शिक्षा, धार्मिकता, नीतिमत्ता, आचरण का सुधार करना, उत्तमतापूर्वक जीवन का निर्वाह करने की योग्यता देना, वास्तविक जीवन के चित्रण की अपेक्षा आदर्श-जीवन की व्याख्या तथा नैतिक आदर्श प्रस्तुत करना और निजी व्यक्तित्व का वास्तव्य प्रदर्शन करना माना है।

इन्होंने रगस्थ खेल के रूप, कथाओं के स्वभाव, विषय, शैली, रगमच, विचार, कथा वस्तु, उद्देश्य आदि के विचार में नाटको के विभिन्न प्रकार माने हैं। भारतेन्दु जी ने रगस्थ खेल के रूप में इनके काव्य-मिश्र, शुद्ध-कीतुक तथा भ्रष्ट नामक तीन रूप माने हैं तथा काव्य-मिश्र के प्राचीन और नवीन दो रूप किए हैं। इन्होंने प्राचीन काव्य-मिश्र के भी दो रूप, रूपक तथा उपरूपक माने हैं और नवीन के दो रूप नाटक तथा गीति-रूपक। इन्होंने कथाओं के स्वभाव के अनुसार नाटको के मयोगान्त, वियोगान्त तथा मिश्र नामक तीन रूप माने हैं। प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र विषय के अनुसार ऐतिहासिक, सामाजिक, शैली के अनुसार प्राचीन-पद्धति-प्रधान तथा नवीन-पद्धति प्रधान तथा रगमच की दृष्टि में रगमचानुरूप तथा नाट्यानुरूप नामक दो भेद मानते हैं। 'रमाल' जी विचारों के आधार पर कल्पित, ऐतिहासिक, वास्तविक तथा मिश्रित; उद्देश्य के आधार पर आदर्शात्मक, धार्मिक, सामाजिक, नैतिक तथा चारित्रिक; और शैली के अनुसार, संगीतात्मक, पद्यात्मक, गद्यात्मक, शुद्ध साहित्यिक, साधारण साहित्यिक तथा साधारण रूपान्तरित भेद मानते हैं। इसी प्रकार नगेन्द्र जी ने आन्तरिक प्रवृत्ति, सांस्कृतिक चेतना, नैतिक-चेतना तथा समस्या के आधार पर इनके भेद किए हैं। इन्होंने इसके स्वरूप के अनुसार तीन रूप, नाट्य-रूपक, गीति-नाट्य तथा भाव-नाट्य का भी उल्लेख किया है।

इनका विचार है कि नाटको की रचना सहृदयों की रुचि, रीति, नीति के प्रवाह के अनुसार, देश, काल तथा पात्र का ध्यान रख कर होनी चाहिए। नाटको के सारे प्राचीन नियमों का आधुनिक नाटक में प्रयोग नहीं होना चाहिए तथा उनका आधुनिक परिस्थितियों के अनुसार सुधार हो जाना चाहिए। किन्तु बलदेव प्रसाद मिश्र मस्कृत के प्राचीन नियमों की हिन्दी में आवश्यकता मानते हैं।

प्रायः इन सभी आलोचकों ने नाटको के विशेष महत्त्व को स्वीकार किया है। ये गोविन्द दाम का विचार है कि नाटक में पात्रों ललित कलाओं का आनन्द आता है। ये टको की उत्तम रचना के लिए जीवन की समस्याओं का मनन, मनोविज्ञान का ज्ञान, मार का अनुभव, प्रतिभा, स्वाभाविकता आदि को मानते हैं। इनका विचार है कि साहित्यिक नाटको में अभिनय-नाटक उत्तम है तथा नाटको में दृश्यों की संख्या का कोई विधान नहीं होना चाहिए।

इन्होंने भारतीय नाट्य-तत्त्व, वस्तु तथा रस के अतिरिक्त, चरित्र-चित्रण, सम्वाद, देश-काल, भाषा तथा शैली का भी विशेष विवेचन किया है। उनके विचार से कथा-वस्तु मर्यादित तथा संक्षिप्त होनी चाहिए। यह इतिवृत्त के अनुसार प्रख्यात, कल्पित तथा मिश्रित,

अधिकारी के अनुसार आधिकारिक तथा प्रासंगिक और अभिनय के विचार से वाच्य तथा सूच्य, दो प्रकार की होती है। ये कथानक में पाश्चात्य-सकलन-त्रय का बहिष्कार उचित समझते हैं तथा अको की भी विशिष्ट सख्या नहीं मानते। इन्होंने स्वाभाविक सम्वादों की आवश्यकता मानी है तथा उन्हें चरित्र-चित्रण का साधन समझा है तथा अश्राव्य (स्वगत कथन), नियत श्राव्य, आकाश-भाषित, लम्बे-भाषण आदि को अनुचित तथा अस्वाभाविक कहा है। ये कहीं-कहीं स्वगत-कथन आदि को स्वाभाविक भी मानते हैं। श्यामसुन्दर दास जी का विचार है कि भारतीय रूपको में वस्तु, देश तथा काल-सकलन का विचार रखा जाता था तथा कला के सौन्दर्य तथा उपयोगिता के अनुसार इनका ध्यान अब भी रखना चाहिए। उन्होंने स्थल-सकलन को कला की दृष्टि से दूषित माना है।

इन्होंने नाटको में चरित्र-चित्रण का भी विशेष महत्त्व स्वीकार किया है। इनका विचार है कि चरित्र-चित्रण में सम्वाद तथा कथोपकथन का योग रहता है। ये नाटको में पात्रों की कल्पना, शास्त्रीय नियमों की अपेक्षा उनकी निजी स्थिति के अनुसार होना आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि पात्रों की कल्पना, कार्य के अनुसार होनी चाहिए, पात्र के अनुसार कार्य की कल्पना नहीं। ये पात्रों की भाषा, नियमों की अपेक्षा उनकी स्थिति के अनुकूल, संक्षिप्त तथा स्वभाव का परिचय कराने वाली होना उचित समझते हैं। इनका विचार है कि पाश्चात्य नाटको में भारतीय रस की अपेक्षा शील-निर्देशन तथा व्यक्ति-वैचित्र्य की प्रमुखता है। ये चरित्र-चित्रण के प्राचीन नियमों को भी स्वीकार नहीं करते तथा चार प्रकार के शास्त्रीय नाटको की अपेक्षा झूठे, कपटी तथा धूर्त का भी नायक होना स्वीकार करते हैं। इनका विचार है कि विदूषक नाटको के लिए अनिवार्य नहीं तथा उसका प्रयोग करुण तथा वीर रस के नाटको में अनावश्यक है तथा शृंगार रस के नाटको में भी हर समय नहीं आना चाहिए। ये विदूषको का प्रयोग केवल हास्य रस के नाटको में विधेय मानते हैं।

इन आलोचकों में नाटको के पात्रों की भाषा के सम्बन्ध में विशेष मतभेद रहा है। भारतेन्दु जी पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग उचित समझते हैं। बलदेवप्रसाद मिश्र भी विभिन्न पात्रों द्वारा विभिन्न भाषाओं का प्रयोग ठीक मानते हैं। रसाल जी सरल तथा सुबोध भाषा के पक्ष में हैं पर प्रसाद जी का विचार है कि भाषा की सरलता तथा क्लिष्टता पात्रों के विचारों के अनुसार ही होनी ठीक है। इसके विपरीत बजरत्नदास सारे नाटक में एक ही भाषा का ही प्रयोग वाछनीय मानते हैं।

एकांकी नाटक

भारतीय साहित्यालोचन में एकांकी नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास:—

प्राचीन संस्कृत लक्षण-ग्रन्थों में आधुनिक एकांकी के स्वरूप का विवेचन तो नहीं मिलता किन्तु एक अक के छोटे नाटको तथा उपरूपको की व्याख्या मिलती है। संस्कृत के एक अक वाले रूपक के भेद अक, व्यायोग, भाण, वीथी, ईहामृग, प्रहसन थे तथा उपरूपक

के भेद गोष्ठी, नाट्यरासक तथा 'काव्य' थे। अक का स्थायी रस कर्षण होता है, कथा इतिहास प्रसिद्ध होती है, नायक नायिका साधारण व्यक्ति होते हैं, कथा का अमिप्राय हार अथवा जीत का चित्रण होता है तथा इसमें स्त्रियों का विलाप होता है। वीथी में एक पुरुष नायक कल्पित कर लिया जाता है। आकाश-भाषित के द्वारा उक्ति-प्रत्युक्ति होती है तथा शृंगार की बहुलता होती है। 'माण' में धूर्तों के चरित्र की अनेक परिहासपूर्ण अवस्थाओं का चित्रण होता है, कथा कल्पित होती है, आकाश-भाषित द्वारा उक्ति प्रत्युक्ति होती है, प्रायः भारती वृत्ति, मुख और निर्वहण सन्धियों तथा लास्य के दस अंगों का प्रयोग होता है। व्यायोग में इतिहास प्रसिद्ध कथा, प्रख्यात नायक, पुरुष पात्रों की अधिकता, कम स्त्रीपात्र, हास्य तथा शृंगार रस से पृथक् रसों का समावेश तथा युद्ध का कारण स्त्री के अतिरिक्त कुछ और होता है। गोष्ठी में नौ या दस प्राकृत या साधारण श्रेणी के पात्र, जिनमें पाच-छ. स्त्रियाँ तथा कैशिकी वृत्ति का प्रयोग होता है। प्रहसन में हास्य रस की प्रधानता होती है तथा यह तीन प्रकार का शुद्ध, विवृत और सकर होता है। नाट्यरासक एक प्रकार का गीति-एकाकी है, जिसका प्रमुख पात्र उदात्त तथा उपनायक पीठ-मर्द, प्रधानरस हास्य, नायिका वासक-सज्जा तथा मुख और निर्वहण सन्धियाँ होती हैं। इसी प्रकार 'काव्य' में व्यापक रस हास्य, गीतों का बाहुल्य, उदात्त नायक-नायिका तथा मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियाँ होती हैं। इनके अतिरिक्त प्रेक्षण, श्रीगदित, विलासिका, हल्लीस नामक उपरूपक भी एकाकी ही हैं।

संस्कृत के उपर्युक्त एकाकी नाटकों के भेद, चरित्रों के प्रकार तथा सख्या, नायक-नायिकाओं के प्रकार, रसों, वृत्तियों, संधियों, लास्यांगों, कथा के प्रकारों, कथा के विस्तार तथा संक्षिप्त रूप, सम्भाषण की शैलियों, गीतों के बाहुल्य तथा कमी और अभिनय-प्रणाली के आधार पर किए गए हैं। प्राचीन आचार्यों ने इनके विशिष्ट स्वरूपों का निर्देश करके नाटक के प्रत्येक भेद तथा उपरूपकों के विभिन्न भेदों के विशेष रूपों का प्रतिपादन किया था। इनमें से प्रत्येक प्रकार के एकाकी का प्रभाव एक दूसरे से पृथक् होता था। निश्चय ही बिना एकाकी नाटकों के विशेष प्रचलन के इनके विभिन्न स्वरूपों का निर्देश तथा उनकी पृथक्-पृथक् व्याख्या नहीं हो सकती थी। इस प्रकार एक दीर्घकालीन परम्परा के समृद्ध होने पर ही उनके विभिन्न स्वरूपों की अवतारणा हुई होगी। आधुनिक हिन्दी साहित्य के एकाकी-विवेचन में कुछ आलोचकों ने आधुनिक एकाकी की परम्परा का सम्बन्ध इन एकाकी नाटकों से जोड़ा है तथा कुछ ने पाश्चात्य से। हमारा विचार है कि हिन्दी का एकाकी अपनी निजी तथा मौलिक सत्ता रखता है तथा इसके स्वरूप-निर्माण में पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों एकाकियों का ही न्यूनाधिक प्रभाव मिलता है।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में एकाकी नाटक सम्बन्धी आलोचना का विकास:—

पाश्चात्य-साहित्यालोचन में एकाकी नाटकों के स्वरूप का विवेचन स्वभावतः एकाकियों के विकास के साथ-साथ ही विकसित होता गया। प्राचीन काल में मिस्ट्री, मिरेकिल तथा मोरेलिटी-प्लेज एकाकी होते थे। इनके पश्चात् प्रधान-नाटकों के अन्त में 'आपटर

पीसेज' तथा प्रारम्भ मे 'कर्टन रेजर' नामक हास्य रस पूर्ण तथा मनोरञ्जक एकाकी खेले जाते रहे । पाश्चात्य आधुनिक एकाकी नाटक इनसे भिन्न है । इनमे पुरानी अभिनय परिपाटी, पुराने प्रसिद्ध नट, पुराना काव्यमय कथोपकथन, पुरानी परिपाटी की गम्भीर कथा-वस्तु तथा पुराना रगमच सब के प्रति प्रतिक्रिया मिलती है । इब्सन तथा पियेरो इस प्रतिक्रिया के प्रेरक थे । इन्होंने एकाकी नाटको मे नाटको की कृत्रिमता, अतिशय भावुकता तथा रगमच के सस्तेपन के विरुद्ध स्पष्टवादिता, स्वाभाविकता, यथार्थवादिता, समस्याओ का चित्रण, अभिनय सकेतो का आधिक्य, स्वगत तथा विलग का बहिष्कार, तुकबन्दी का बहिष्कार, गद्य का प्रयोग, दैनिक जीवन तथा उसकी समस्याओ का चित्रण, व्यंग, उपहास, कटाक्ष और आलोचना का प्रयोग आदि विशेषताओ को अपनाया ।

पाश्चात्य-साहित्यालोचन मे एकाकी नाटको मे समय, स्थान, कार्य की एकता, सक्षिप्तता, अल्प समय मे उद्देश्य की पूर्ति, कथा-वस्तु का ऐक्य तथा समन्वीकरण,^१ प्रभाव-ऐक्य, वातावरण-ऐक्य, तीव्रगति, जीवन से सम्बद्धता, मनोरञ्जकता, उपयुक्त समय पर आकस्मिक अन्त, मर्मस्पर्शिता, मूर्त्तता, प्रत्यक्ष प्रभाव डालने की शक्ति, रगमच की सुविधाओ का पूर्ण प्रयोग आदि तत्त्वो को मान्यता मिली है ।^२ इसमें प्रत्येक प्रतिभाशाली एकाकी नाटककार की व्यक्तिगत प्रतिभा का योग भी सम्मिलित है । इस प्रकार एकाकी नाटक की कला प्रगतिशील है तथा समय और परिस्थितियो के अनुकूल निर्मित होती जाती है ।

आलोच्यकाल मे हिन्दी मे एकाकी नाटक की आलोचना का विकास:—

आलोच्य काल के उत्तरार्ध मे एकाकी नाटको की कला का विकास हुआ है । भारतीय शैली के विकास-स्वरूप एकाकियो का प्रचलन भारतेन्दु के समय से ही हो गया था । तब इन पर पाश्चात्य प्रभाव नहीं पड़ा था तथा प्रहसन ही का अधिकांश में प्रयोग होता था । प्रसाद जी का 'एक घूट' भी अपनी मौलिकता तथा विशिष्टता मे महत्त्वपूर्ण है । हिन्दी के एकाकी नाटको मे पाश्चात्य प्रभाव का समावेश डा० राम कुमार वर्मा के एकाकी नाटको से हुआ है ।^३ इनके पूर्व हिन्दी मे एकाकी नाटको का सैद्धान्तिक विवेचन नहीं हुआ । एकाकी नाटको की आलोचना का विकास इनके रचनात्मक साहित्य के विकास के साथ-साथ विकसित हुआ । प्रायः एकाकी नाटककारो ने अपने सग्रहो मे इनका विवेचन किया है । पृथक् पुस्तक के रूप मे एकाकी नाटको की कला का विवेचन आलोच्य-काल के पश्चात् हुआ । भूमिकाओ के अतिरिक्त नाटको के विवेचन की पुस्तको मे जैसे डा० नगेन्द्र की 'आधुनिक'

१. "वन एक्ट प्ले इज करेक्ट राइज्ड बाई सुपीरियर यूनीटी एण्ड इकोनोमी इट इज पो-सिबल इन ए कम्पेरेटिवली शोर्ट स्पेस आन् टाइम एण्ड इट इज टू बी ऐसीमीलेटेड एज ए व्होल" 'दी क्रेफ्ट्मेनशिप आन् वन एक्ट प्ले' ले० पी वाइल्ड उद्धृत 'हिन्दी एकाकी और एकाकीकार' प्रो० राम चरण महेन्द्र (१९५३) पृ० २५ ।

२ देखिए "वही, 'पृ० २६ ।

३ देखिए 'चारमित्रा' राम कुमार वर्मा (सन् १९४२) भूमिका पृ० ८ ।

काकी नाटक' तथा साहित्यालोचन के ग्रन्थों में जैसे वाङ्मय विमर्श' में संक्षिप्त रूप में इसका विवेचन होने लगा। एकाकी नाटकों की आलोचना में योग देने वाले प्रमुख आलोचक निम्नांकित हैं।

डा० रामकुमार वर्मा:—

वर्मा जी ने एकाकी नाटकों के स्वरूप, महत्त्व, कला तथा विभिन्न तत्वों का अपने एकाकी नाटकों के संग्रहों की भूमिकाओं में विवेचन किया है। वे एकाकी नाटकों का साहित्य में महत्त्वपूर्ण स्थान मानते हैं। वे इसे कृत्रिम या फँस की सी वस्तु नहीं समझते तथा इसका साहित्य में प्रवेश साहित्य के अन्य नवीन रूपों के समान जीवन की आवश्यकता के अनुसार मानते हैं। वे प्राचीन संस्कृत एकाकी, भाण, व्यायोग, डिम, ईहामृग, अक, वीथी, गोष्ठी आदि में जटिल लक्षणों की चरितार्थता मात्र तथा आधुनिक एकाकियों में इनकी अपेक्षा जीवन की सच्ची अभिव्यक्ति मानते हैं। वे आधुनिक एकाकी नाटकों में आंतरिक संघर्ष की प्रधानता उनकी सफलता के लिए आवश्यक समझते हैं।^१

उनका विचार है कि एकाकी नाटक की कला इस बात में निहित है कि वह किसी मार्मिक घटना को एक ही अंश में थोड़े से समय में अधिक से अधिक उत्कृष्ट रूप दे दे। वे मानते हैं कि एकाकी नाटक में अनावश्यक विस्तार के लिए स्थान नहीं होता। इसका विषय जीवन का एक चित्र, एक रेखा, एक बिन्दु, एक झाँकी, एक अनुभव, एक परिस्थिति तथा एक पटल होता है।^२ यह पाठक को इतनी तीव्रता और मार्मिकता से इसलिए प्रभावित कर सकता है कि इसमें एकाकीकार की सारी कुशलता, कल्पना तथा शक्ति एक ही घटना में पुँजीभूत हो जाती है। एकाकी नाटकों में अन्य प्रकार के नाटकों से वे यह विशेषता मानते हैं कि इनमें एक ही घटना होती है, जो नाटकीय कौशल से कौतूहल का संचय करते हुए चरम सीमा तक पहुँचती है। इसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता तथा इसका एक-एक वाक्य और एक-एक शब्द इसके लिए प्राण की तरह आवश्यक रहता है।^३ वे मानते हैं कि एकाकी की छोटी तथा मार्मिक घटना के चयन में ही लेखक की कुशलता तथा सफलता रहती है। उस घटना का कोई भाग उलझा हुआ या असम्बद्ध प्रतीत नहीं होता। उन्होंने लिखा है कि इसकी "घटना के प्रत्येक भाग का सम्बन्ध मनुष्य शरीर के समान है, जिसमें अनुपात विशेष से रचना होकर सौन्दर्य की सृष्टि होती है, कथावस्तु भी स्पष्ट और कौतूहल से युक्त रहती है और उसमें वर्णनात्मक की अपेक्षा अभिनयात्मक तत्त्व की प्रधानता रहती है। इस प्रकार एकाकी नाटक की रचना साधारण नाटक की रचना से कठिन है। उसमें विस्तार के लिए अवकाश ही नहीं। अतएव स्वाभाविकता के साथ नाटकीय कथावस्तु का प्रारम्भ, विकास, चरम सीमा और अंत विना किसी शैथिल्य के हो जाना चाहिए।

१ देखिए 'पृथ्वीराज की आखें' (सं० २०००) पूर्व रंग पृ० १० ।

२. देखिए 'आठ एकाकी नाटक' (१९४२), पृ० ७ ।

३ देखिए 'पृथ्वीराज की आखें' (सं० २०००), पूर्व रंग, पृ० ११ ।

जिस प्रकार कहानी उपन्यास से भिन्न है, उसी प्रकार एकाकी नाटक साधारण नाटक से।^१

वे एकाकी नाटको में पात्रों की संख्या अधिक से अधिक चार या पांच होनी उचित मानते हैं। इनमें से भी वे प्रधान-पात्र दो या एक ही होना ठीक समझते हैं, क्योंकि अधिक पात्रों के चरित्र की मार्मिकता के प्रदर्शन के लिए एकाकी में स्थान नहीं रहता। वे पात्रों का घटना की गतिविधि में विशेष स्थान मानते हैं तथा केवल मनोरजन के लिए अनावश्यक पात्रों के समावेश को ठीक नहीं समझते। वे चरित्र-चित्रण में पात्रों के आन्तरिक द्वन्द्व को उत्कृष्टता के साथ दिखाना जीवन के मनोवैज्ञानिक सत्य के दर्शन के लिए आवश्यक समझते हैं। उनका विचार है कि एकाकी में प्रत्येक व्यक्ति की रूपरेखा पत्थर पर खिंची हुई रेखा की भांति स्पष्ट और गहरी होती है।^२

एकाकी के सम्भाषण के सम्बन्ध में उनका विचार है कि इसमें नपे-तुले अर्थ से भरे हुए शब्दों का प्रयोग होता है तथा व्यर्थ के विशेषण तथा प्रलाप नहीं होते। वे सवादों का रोचक, तर्कपूर्ण, गतिशील, तीव्र, प्रवाहपूर्ण तथा प्रभावशाली होना उनकी सफलता के लिए आवश्यक समझते हैं। वे एकाकी के लिए लम्बे भाषणों का होना ठीक नहीं समझते क्योंकि उनके विचार से उनसे उसकी गति शिथिल हो जाती है।

उन्होंने एकाकी की कथावस्तु बाहर से लेने की अपेक्षा जीवन के चारों ओर बहने वाले घटनाओं के उस प्रवाह से लेना उचित समझा है, जिसमें प्राणों के तत्त्वों का अत्यन्त रहस्यमय सकेत रहता है। वे एकाकियों में जीवन के अम्युदयशील क्षणों के भावों के चित्रण के पक्षपाती हैं तथा जीवन के बाह्य और सामयिक द्वन्द्वों की अपेक्षा मानव-हृदय के शाश्वत प्रश्नों की ओर इंगित करना ज्यादा पसन्द करते हैं।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार.—

चन्द्रगुप्त जी ने एकाकी को रगमच पर खेला जाने वाला कहानी का एक छोटा सा स्वरूप माना है तथा इसकी कोई विशिष्ट निजी सत्ता नहीं समझी है।^३ वे उसे विज्ञापन में सहायक सम्भाषण मात्र भी कहते हैं। वे मानते हैं कि न तो उसकी कोई निजी टेक्नीक बनी है, न बन सकती है। उनका विचार है कि एकाकी में पात्रों के व्यक्तित्व का चित्रण तथा विकास नहीं होता केवल मनोरजन तथा अर्थपूर्ण वार्त्तालाप होता है। वे इनकी आधारभूत श्रेष्ठता इनकी कहानी में निहित म नते हैं तथा कला की दृष्टि से उनकी कोई उपादेयता भी नहीं समझते। वे इनके प्रचार के तीन कारण मानते हैं, एक तो यह किसी नाटक के अन्तराल में सरलता से खेला जा सकता है तथा दूसरा यह कि इसका लिखना सरल है तथा तीसरे रेडियो द्वारा इसके प्रचार में सहायता मिली है। वे मानते हैं कि इनमें क्लाइ-मेक्स का होना भी आवश्यक नहीं है तथा जो व्यक्ति मनोरजन के साथ थोड़ा सम्भाषण

१ देखिए 'पृथ्वीराज की आखें', (स० २०००) पूर्वर्ग, पृ० १२ ।

२. वही पृ० ११ ।

३. देखिए 'हंस', एकाकी अंक (१९३८), पृ० ८०१ ।

लिख सकता है वह इसे अच्छी भाँति लिख सकता है। वे इसके द्वारा किसी नई दुनिया के निर्माण की कल्पना भी नहीं करते तथा इसे विज्ञापनवाजी तथा प्रोपेगेन्डा की वस्तु मानते हैं।

जैनेन्द्र कुमार जैन —

जैनेन्द्र जी एकाकी नाटक को आज कल के फैशन की चीज मानते हैं तथा इसके अपनाए जाने का कारण इसकी आवश्यकता नहीं बरन् फैशन समझते हैं। वे इसे साहित्य का एक कृत्रिम रूप मानते हैं तथा इसमें दिए गए निर्देशों को कृत्रिम समझते हैं, क्योंकि उनका विचार है कि जब हिन्दी में कोई अपना रगमच ही नहीं है तो उन निर्देशों की क्या महत्ता तथा आवश्यकता है। वे मानते हैं कि यदि एकाकी छपे तो उसे सुपाठ्य होना चाहिए।^१

श्रीपत राय —

श्रीपत राय एकाकी का एक विशेष अस्तित्व तथा उसका साहित्य में विशिष्ट स्थान मानते हैं। वे कहानी के समान ही कम समय में मनोरंजन देने के कारण इसकी उत्पत्ति होना मानते हैं। उनका विचार है कि एकाकी, चूँकि थोड़े समय में आनन्द देता है, इसलिए इसका विशेष प्रचार होता जा रहा है। वे चन्द्रगुप्त जी की क्लाइमेक्स तथा विज्ञापन वाली बात नहीं मानते। उनका विचार है कि विज्ञापन तो साहित्य के प्रायः सभी रूपों में पाया जाता है, फिर एकाकी में ही उसका विशेष समावेश क्यों माना जाए।^१ वे वैसे इस बात से सहमत हैं कि एकाकी जब अपनी उचित मर्यादा से च्युत हो जाता है, तो विज्ञापन का रूप ले लेता है।

डा० नगेन्द्र —

नगेन्द्र जी ने 'आधुनिक हिन्दी नाटक' में एकाकी के स्वरूप, उत्पत्ति, प्रकार, कला आदि के विषय में अपने विचार प्रकट किए हैं। वे एकाकी को कहानी की भाँति पाश्चात्य साहित्य की देन मानते हैं। उनका विचार है कि इसका प्राचीन भारतीय एकाकी नाटकों से कोई सम्बन्ध नहीं है।^१ वे मानते हैं कि एकाकी का नाटक से ठीक वही सम्बन्ध है, जो कहानी का उपन्यास से होता है। वे उसे एक ही अंक में समाप्त होने वाला नाटक मानते हैं। उनका विचार है कि उसकी परिधि के सकोच से ही उसकी कथा के सकोच का आभास मिलता है। वे लिखते हैं कि "एकाकी में हमें जीवन का क्रम-बद्ध विवेचन न मिल कर,

१. देखिए 'हम के एकाकी नाटक में प्रकाशित पत्र', उद्धृत 'हिन्दी एकाकी एवं एकाकी-कार, प्रो० राम चरण मन्हेद्र (२०१०), पृ० ५९।

२. देखिए वही, (२०१०) सम्पादकीय।

३. आधुनिक हिन्दी नाटक (स० १९९९), पृ० १२६।

उसके एक पहलू, एक महत्त्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्त क्षण का चित्र मिलेगा।^१ वे उनमें एकता एवं एकाग्रता को अनिवार्य मानते हैं, क्योंकि इनके कारण आकस्मिकता का गुण अपने आप आ जाता है। इसी प्रकार उनका विचार है कि इस एकाग्रता के लिए सकलन-त्रय का निर्वाह भी सहायक हो सकता है, किन्तु वे इसे इसके लिए अनिवार्य नहीं मानते हैं।

वे फेन्टेसी, रेडियो-प्ले तथा झाकी को एकाकी के स्वरूप या भेद मानते हैं। उनका विचार है कि फेन्टेसी, एकाकी का अत्यन्त रोमान्टिक रूप है, ललित कल्पना की सृष्टि है, किन्तु इसमें लेखक का दृष्टि-कोण एकान्त, वस्तुगत और स्वच्छन्द होता है तथा उसमें किसी प्रकार का मनोगत-विधान नहीं होता।^२ झाकी में एक दृश्य, एक ही घटना, एक अनुभव तथा एक परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्त क्षण वाली बात बड़ी सच्चाई के साथ घटती है। रेडियो-प्ले से वे एकाकी का केवल यह अन्तर मानते हैं कि रेडियो-प्ले में अव्यवस्था अधिक रहता है तथा इसमें दृश्य अव्यवस्था अधिक रहता है।

वे कहानी तथा एकाकी की अन्तरात्मा में वैसे तो कोई विशेष अन्तर नहीं मानते पर उनका विचार है कि इन दोनों में यह अन्तर होता है कि कहानी में घटना तथा पात्रों की रूपरेखा इतनी स्पष्ट तथा मूर्त नहीं होती, जितनी एकाकी में अनिवार्य रूप से होती है। वे किसी एकाकी को तब तक एकाकी नहीं कहते, जब तक उसमें अमिनय की सभी मांगें पूरी न होती हों। वे साहित्य में एकाकी का स्वतन्त्र अस्तित्व मानते हैं।^३ टेक्निक की दृष्टि से वे इसके दो प्रकार मानते हैं, एक जिसमें विकास की प्रमुखता होती है तथा दूसरा जिसमें विन्यास या उद्घाटन की। पहले में क्रमिक उतार-चढ़ाव के सहारे घटना अथवा पात्र चरम परिणति तक पहुँचता है, रूप पाठक की जिज्ञासा को उभार कर तुष्ट कर देता है, विशेष वस्तु-कौशल होता है तथा दूसरे में विकास का कोई स्पष्ट क्रम दिखाई नहीं पड़ता, परिणति का निश्चित साधन नहीं होता तथा मनोविश्लेषण की शक्ति होती है।^४ उनका विचार है कि हिन्दी में समस्या-एकाकी, रोमान्टिक, ऐतिहासिक, फेन्टेसी, मोनोड्रामा, प्रहसन आदि रूप मिलते हैं तथा उसके टेक्नीक में नवीनता तथा फेशनेबिल-चित्रमयता बढ़ती जा रही है।

सद्गुरुशरणा अवस्थी —

अवस्थी जी ने एकाकी नाटको के स्वरूप, उत्पत्ति, इतिहास, भेद, लक्ष्य, विषय आदि विषयों का विवेचन किया है। वे भारतीय एकाकी नाटको के नए रूप रंग में यूरोपीय प्रभाव मानते हैं। उनका विचार है कि जैसे यूरोपीय नाटको का पहले दूसरा ही रूप था ,

१ आधुनिक हिन्दी नाटक (सं० १९९९) पृ० १२७।

२ देखिए वही पृ० १३०।

३ देखिए वही पृ० १३१।

४ देखिए वही पृ० १३४-१३५।

अब दूसरा हो गया है, वैसे ही संस्कृत के नाटको का भी रूपरंग आधुनिक काल में पाश्चात्य प्रभाव से बदल गया है। वे मानते हैं कि संस्कृत में भी भाण, व्यायोग, अक, वीथी, प्रहसन, गोष्ठी, उल्लास्य, काव्य-प्रेक्षण, रासक, श्रीगदित तथा विलासिता आदि सब एकाकी नाटक ही थे, किन्तु आज के एकाकी नाटको से इनका कोई विशेष साम्य नहीं है।

इनका विचार है कि यूरोप में पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी में एकाकी नाटक, कथानक की संक्षिप्तता और विषय के एकाकीपन के लिए प्रसिद्ध थे। पर आधुनिक काल में इनके नए रूप का उद्देग्य समाज के सामने सामाजिक समस्याओं को व्यंग्यपूर्ण रूप में रखना तथा उसका मनोरंजन करना है। वे मानते हैं कि आधुनिक एकाकी का जन्म तथा रूप-निर्माण पुरानी कला तथा साहित्य की परिपाटी के ध्वंस में से हुआ है।^१ उनका विचार है कि इन एकाकी नाटको में कहीं-कहीं पर केवल एक ही दृश्य रहता है तथा कहीं कहीं पर उससे अधिक। इसमें पटाक्षेप अन्त में ही आता है और छोटी मध्य-यवनिका बीच में भी गिर जाती है। उनका मत है कि एकाकी नाटको की सृष्टि अधिकांश में दर्शकों की रुचि के आधार पर होती है।

वे मानते हैं कि एकाकी नाटको की उत्पत्ति का कारण थोड़े समय में ही आनन्द प्राप्त करने की इच्छा है तथा यह प्राचीन दीर्घकाय नाटको के लम्बे-लम्बे कथोपकथन, उनकी भद्दी अभिव्यजना, दृश्यों की सजावट की अतिशयता, विषयांतरता तथा वर्णन-बाहुल्य, कथा-विकास तथा चरित्र-विकास की लपेट में काव्य-विकास का लम्बा प्रयोग, औत्सुक्य प्रधानता के लिए एक उलझी कल्पना आदि लम्बे नाटक की विशेषताओं की प्रतिक्रिया स्वरूप हुआ है।^२ वे मानते हैं कि एकाकी नाटक का एक सुनिश्चित और सु-कल्पित लक्ष्य होता है तथा उसमें केवल एक ही घटना, परिस्थिति अथवा समस्या होती है।^३ विवरण-शैथिल्य को वे उसका घातक कहते हैं तथा उसकी कथावस्तु, परिस्थिति, व्यक्तित्व आदि के निदर्शन में मितव्ययिता और चातुर्य को आवश्यक समझते हैं। वे इनमें आकार का केन्द्रीभूत प्रभाव, वैयक्तिक और स्थानीय विशेषताओं का प्रयोग, तार्किक मौलिकता, निष्पक्ष समीक्षा, विषय प्रतिपादन की निष्ठा, वास्तविकता, मानसिकता, भावुकता-हीनता आदि गुणों की अनिवार्यता स्वीकार करते हैं।

वे मानते हैं कि एकाकी नाटक का विषय आकाश के नीचे क्षितिज के पार सब कुछ हो सकता है। उनका विचार है कि एकाकी नाटक न तो एकाकी नाटक का संक्षिप्त संस्करण है और न उसका एक अंक। इस सम्बन्ध में उनका कथन है कि वह बलि को छलनेवाला बावन अगुल का मनुष्य नहीं और न चक्र सुदर्शन-सहित विष्णु का हाथ है। वह न तो किसी का लघु संस्करण और न किसी का खड्ग अवतार है। वह अपनी निजी सत्ता रखने वाला साहित्य का अंग है। उसकी अपनी निजी आत्मा है और उस आत्मा के

१. देखिए 'दो एकाकी नाटक' (१९९७), पृ० १२, १३।

२. देखिए वही (भूमिका) पृ० १५।

३. देखिए वही (भूमिका) पृ० १५।

व्यक्तिीकरण का उसका निजी ढंग है।^१ उनका विचार है कि वास्तविक चित्रण तथा सक्षिप्तता के प्रभाव के कारण यह मानवता के समूचे भाव-जगत् को झनझना देने की शक्ति रखता है।^२

वे एकाकी नाटको की प्रमुख विशेषता उसमें चिंतना का प्रवेश मानते हैं। वे हृदय तथा मस्तिष्क के बीच में कोई दीवार खड़ी करनी उचित नहीं समझते, क्योंकि उनका विचार है कि आज की मानसिक क्रियाएँ अथवा चिंतना के सजग प्रत्यय ही कल के हृदय के भाव अथवा राग में परिवर्तित हो सकते हैं।^३

उपेन्द्रनाथ अश्कः—

अश्क जी एकाकी को हिन्दी रगमच के लिए सर्वथा नवीन वस्तु मानते हैं। उनका विचार है कि इसका हिन्दी में विकास पश्चिम में साहित्य और रगमच पर इसके विशेष प्रभाव के कारण हुआ है। वे मानते हैं कि इसका विशेष प्रचलन इसके सक्षिप्त स्वरूप के कारण है। वे प्राचीन संस्कृत साहित्य में भी एकाकी नाटको की विद्यमानता मानते हैं। उन्होंने प्राचीन संस्कृत के तथा हिन्दी के एकाकी नाटको में यह अन्तर माना है कि प्राचीन एकाकी नाटक जटिल नियमों से बद्ध होने पर केवल छोटे निर्देश रखते थे या निर्देशहीन होते थे तथा आधुनिक हिन्दी नाटक बधनमुक्त होने पर भी व्यापक तथा लम्बे नाटकीय सकेतों से पूर्ण है। ये प्राचीन एकाकी नाटको की अपेक्षा जीवन के अत्यधिक समीप है तथा कल्पना पर आधारित होने पर भी जीवन का उल्लेखन नहीं करते।

वे एकाकी नाटको की अपनी निजी कला मानते हैं, जो नाटको से भिन्न है। उनका विचार है कि नाटको की अपेक्षा इनमें घटना के विस्तार, पात्रों के चरित्र-चित्रण, विस्तृत सम्भाषण तथा वर्णों के विस्तार के लिए स्थान नहीं होता। वे एकाकी को कहानी का रगमच पर खेला जाने वाला संस्करण मात्र नहीं मानते तथा दोनों की कला में उद्देश्य का विशेष अन्तर समझते हैं। उनका विचार है कि “कहानी का उद्देश्य पाठक के मनोरंजन और दृष्टिकोण को सामने रखना है और एकाकी का उद्देश्य दर्शक की दिलचस्पी तथा उसके मनोरंजन को। इसीलिए जहाँ कहानी में कई बार घटना इतनी जरूरी नहीं होती वहाँ नाटक में यह अत्यन्त आवश्यक होती है।”^४ इनमें कहानी से अधिक पात्रों के सम्भाषण अथवा अभिनय की विशेषता होती है। वे एकाकी को श्री चन्द्रगुप्त की भाँति सम्भाषण ही नहीं मानते। उनका विचार है कि अर्थपूर्ण सम्भाषण तो तन्मयता, अन्यमनस्कता तथा अभिनय की भाँति उसकी कला का एक अंग मात्र है। वे मानते हैं कि हिन्दी में ऐसे भी एकाकी लिखे जा रहे हैं, जो रगमच के अनुकूल नहीं हैं तथा

१ ‘दो एकाकी नाटक’ (१९९७) (मूमिका) पृ० १७।

२ देखिए वही पृ० १६।

३ देखिए वही पृ० १९।

४. ‘देवताओं की छाया में’ द्वितीय संस्करण (सन १९४९), आमुख पृ० २०।

जिनमें मम्नापणो का ही आधिक्य मात्र है। पर वे अभिनेयता को उसका विशेष महत्त्वपूर्ण अंग मानते हैं।^१

उदयशकर भट्ट.—

भट्ट जी का विचार है कि वर्तमान एकाकी की प्रेरणा मस्कृत की अपेक्षा पाश्चात्य-नाटक-साहित्य से मिली है। वे हिन्दी के एकाकी की विशेष निजी सत्ता मानते हैं। एकाकी की कला के सम्बन्ध में इनका विचार है कि एकाकी अपने में पूर्ण होता है। उसमें जीवन की एक छोटी सी घटना का रूप-दर्शन होता है, जो पात्र या पात्रों द्वारा अभिव्यक्त होता हुआ पराकाष्ठा को पहुँचता है। वे मानते हैं कि एकाकी नाटक एक गतिमान ध्येय को लेकर चलता है। वह वाण में चिड़िया की आँखों से वेधने वाले अर्जुन की तरह एकाग्रता तथा तन्मयता का ध्येय लेकर चलता है। उनका विचार है कि इसमें पहले आवश्यक सामग्री प्रस्तुत करके चरित्र-चित्रण को सवाद-चेष्टा, भाव-भंगी के सहारे दिसलाया जाता है तथा बीच में या अन्त में एक ऐसी अवस्था आ जाती है कि जहाँ घटना तीव्र वेग से गतिमान होने लगती है और एक धक्के की तरह या तो रुक जाती है या आगे चल कर परिणाम को दिखाकर समाप्त हो जाती है।^२ वे इनमें क्षिप्रगति के साथ-साथ सवाद की तीक्ष्णता तथा यथार्थ का होना आवश्यक समझते हैं। वे गतिमान एकाकी को ही रोचक तथा आकर्षक मानते हैं तथा इस गति के लिए सवाद, घटना, वस्तु तथा पात्रों का एकीकरण आवश्यक समझते हैं। उन्होंने एकाकी की सफलता और उमकी पूर्णता एक दृश्य के होने में मानी है।

उनका विचार है कि एकाकी नाटक, समस्यामूलक, ऋतु-सम्बन्धी (फेन्टेसी) प्रहसन, गम्भीर नाटक के ड्रामैडर, व्यंग्यात्मक, मैलोड्रामा, कामेडी, ऐतिहासिक आदि प्रकार के होते हैं। वे उनकी सफलता के लिए उनके आदि, मध्य तथा अन्त का विशेष ध्यान रखना आवश्यक समझते हैं।

विश्वनाथप्रसाद मिश्र —

मिश्र जी एकाकी नाटक की उत्पत्ति विदेशी अनुकृति के कारण ही नहीं मानते। उनका विचार है कि भारतेन्दु तथा प्रसाद के छोटे नाटक भारतीय शैली पर लिखे गए एकाकी नाटक हैं। इस प्राचीन शैली में ही नवीन रुचि के अनुसार परिष्कार हो सकता है। वे मानते हैं कि कई प्राचीन रूपक तथा उपरूपक एकाकी नाटकों का ही प्रयोजन सिद्ध करने वाले थे। वे इनके हिन्दी में प्रचलन के दो कारण, एक तो विदेशी अनुकृति तथा दूसरे इनके द्वारा सरम और अल्प-माध्य मार्ग में मनोरंजन होना मानते हैं।^३ उनका विचार

१. देखिए 'देवताओं की छाया में' (द्वितीय संस्करण, स० १९४६) पृ० २१।

२. देखिए 'स्त्री का हृदय' (१९४२) भूमिका पृ० ७।

३. देखिए 'वाङ्मय विमर्श' (स० २००७), पृ० १०४।

है कि अधिकांश में हिन्दी के एकाकियों में कहानी का मसाला सवादों में रख दिया जाता है तथा बीच-बीच में 'रंग निर्देश' दे दिए जाते हैं।

रामनाथ 'सुमन' —

'सुमन' जी ने एकाकी की परम्परा को बहुत प्राचीन माना है। उनका विचार है कि यूरोप और एशिया में किसी न किसी रूप में इनकी स्थिति प्राचीन काल से चली आ रही है। वे सस्कृत के पाच रूपको, व्यायोग, अक, प्रहसन, भाण तथा वीथी को एकाकी मानते हैं। वे मानते हैं कि प्रारम्भ में इन एकाकियों का प्रचार था किन्तु बाद में पाच अक के नाटको के प्रचार के बाद इनकी परम्परा लुप्त हो गई। गति की दृष्टि से वे एकाकी को नाट्य-साहित्य में सबसे आगे मानते हैं। वे उनके प्रचार का यह कारण मानते हैं कि इसके अभिनय में अधिक समय नहीं लगता, पात्र थोड़े तथा सहज-रुम्य होते हैं और दृश्यों की तैयारी भी उतनी कठिन नहीं होती।^१

ब्रजरत्न दास —

ब्रजरत्न दास जी का विचार है कि जो एकाकी आज लिखे जा रहे हैं, वे सवादों के रूप में लिखे गए गल्प ज्ञात होते हैं जिन्हें मंच के नियमानुसार निर्देशों से सुसज्जित कर दिया गया है।^१ उनके विचार से इनमें छोटी घटना, जीवन की एक झलकी, छोटे कथावस्तु तथा कम पात्रों का समावेश होता है। ये भारत में इनका प्रारम्भ भारतेन्दु से मानते हैं, किन्तु इसके आधुनिक रूप को पाश्चात्य प्रभाव से प्रभावित समझते हैं।

इन लेखकों के अतिरिक्त हरिकृष्ण प्रेमी एकाकी के प्रचलन का विशेष कारण पाठकों के पास समय का अभाव मानते हैं। उनका विचार है कि पाठक थोड़े समय में ही इसके द्वारा आनन्द ग्रहण कर सकते हैं। इनके विचार से एकाकी नाटक का लक्ष्य नैतिकता का प्रतिपादन करना है।^१ इसी प्रकार गुलाब राय तथा शिखर चन्द जैन ने एकाकी नाटको के सम्बन्ध में परिचयात्मक विवरण दिया है।

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि आधुनिक आलोचकों ने एकाकी की उत्पत्ति, विकास, विषय, स्वरूप, तत्त्व, महत्त्व, उद्देश्य, प्रकार, साहित्य के अन्य रूपों से तुलना, पाश्चात्य अथवा भारतीय प्रभाव का समावेश, प्राचीन तथा आधुनिक एकाकी नाटको की तुलना, इसके प्रचार के कारण आदि विषयों पर विचार प्रकट किए हैं।

इनमें एकाकी के महत्त्व तथा उपयोगिता के सम्बन्ध में मतभेद है। चन्द्रगुप्त विद्यालंकार तथा जैनेन्द्र कुमार जैन इसकी साहित्य में कोई विशिष्ट सत्ता नहीं मानते तथा इसे फैशन की एक कृत्रिम वस्तु और प्रोपेगण्डा तथा विज्ञापनवाजी में सहायक सम्भावण

१. देखिए 'चार मित्रा' (सं० २०००) भूमिका पृ० ८।

२. देखिए 'हिन्दी नाट्य साहित्य' ब्रजरत्न दास (सं० २००८) पृ० ४२।

३. देखिए 'मन्दिर' (सन् १९४२) ज्योति पृ० ३।

मात्र मानते हैं। रामकुमार वर्मा, श्रीपतराय, उपेन्द्रनाथ 'अश्व' आदि ने इसको साहित्य का एक नवीन रूप मानकर इसके निजी अस्तित्व को मान्यता प्रदान की है तथा इसे फैशन् की वस्तु न मानकर इसकी उत्पत्ति को जीवन की आवश्यकताओं के अनुसार माना है। रामनाथ 'सुमन' गति की दृष्टि से इसे नाट्य-साहित्य में सब से आगे मानते हैं।

प्रायः इन सभी आलोचकों ने एकाकी की परम्परा को विशेष प्राचीन माना है यद्यपि इन सभी का विचार है कि आधुनिक एकाकी प्राचीन परम्परा से विच्छिन्न नवीन रूप-सम्पन्न है। इनमें इस सम्बन्ध में मतभेद है कि इसके नव अम्युत्यान की प्रेरणा इसे पाश्चात्य साहित्य से मिली है या प्राचीन भारतीय साहित्य से। पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के विपरीत, जो इसकी उत्पत्ति का कारण विदेशी अनुकृति न मानकर प्राचीन भारतीय एकाकी का नवीन रुचि से संस्कार मानते हैं, राम कुमार वर्मा, रामनाथ 'सुमन', उदयशंकर भट्ट, मद्गुल्लरुण अवस्थी, उपेन्द्रनाथ 'अश्व', नगेन्द्र आदि इसे पश्चिम के आधुनिक एकाकी से प्रभावित मानते हैं। इनका विचार है कि इसकी उत्पत्ति नाटक के प्राचीन माधनो तथा रुडियो की प्रतिक्रिया स्वरूप हुई है। इनकी मान्यता है कि आधुनिक एकाकी पश्चिमी तथा भारतीय प्राचीन एकाकी से पूर्णतया भिन्न है।

इन्होंने प्राचीन भारतीय एकाकियों तथा आधुनिक एकाकियों की तुलना करके दोनों का पारस्परिक अन्तर बताया है। इनका विचार है कि प्राचीन संस्कृत के एकाकियों में जटिल लक्षणों का समावेश, केवल छोटे निर्देश तथा जीवन की असम्बद्धता थी और आधुनिक एकाकियों में जीवन की सच्ची अभिव्यक्ति, आंतरिक संघर्ष की प्रधानता, नियमों के बन्धन से स्वतन्त्रता, व्यापक तथा लम्बे नाटकीय संकेतों की पूर्णता और जीवन से निकटता है।

इन लेखकों ने आधुनिक एकाकी नाटक के स्वरूप का विवेचन भी किया है। इनका विचार है कि इसमें एक ही मार्मिक घटना एक ही अंक में थोड़े से समय में उत्कृष्ट रूप में चित्रित होती है, अनावश्यक विस्तार नहीं होता, तीव्रता तथा मार्मिकता से प्रभावित करने की शक्ति होती है, इसकी एक ही घटना कौतूहल का संचय करते हुए चरम-सीमा तक पहुँचती है, इसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं होता, जीवन के अभ्युदयशील क्षणों के भावों का चित्रण होता है, मानव हृदय के शाश्वत प्रश्नों का निदर्शन होता है, यह अपने में पूर्ण तथा गतिमान होता है, इसमें संवाद, घटना, वस्तु तथा पात्र का एकीकरण होता है, एक ही दृश्य होता है, इसकी सृष्टि दर्शकों की रुचि के आधार पर होती है, इसमें आकार का केन्द्रीभूत प्रभाव, वैयक्तिक और स्थानीय विशेषताओं की केवलता, तार्किक मौलिकता, निष्पक्ष समीक्षा, विषय प्रतिपादन की निष्ठा, वास्तविकता, मानसिकता, भावुकता हीनता होती है, यह मानवता के समूचे भाव जगत् को झनझनाने की शक्ति रखता है, इसमें भाव-पूर्णता के साथ चिंतना का भी समाहार होता है, इसमें जीवन के क्रमवद्ध विवेचन के स्थान पर उसके एक पहलू, एक महत्त्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति, एक उद्दीप्त क्षण का चित्रण होता है, तथा इसकी कला के अंग, अर्थपूर्ण सम्भाषण, तन्मयता, अन्यमनस्कता, एकाग्रता, आकस्मिकता और अभिनय होते हैं।

। इन्होंने एकाकी नाटक के विषय पर भी विचार प्रकट किए हैं। इनका विचार है कि इसका विषय, जीवन का एक चित्र, एक रेखा, एक बिन्दु, एक झाकी, एक अनुभव, एक परिस्थिति तथा एक पटल होता है। ये मानते हैं कि इसके विषय की कोई सीमा नहीं है तथा इनका विषय जीवन की विभिन्न घटनाओं से लिया जाना उचित है।

इन्होंने इनकी कथावस्तु, पात्र-चित्रण, सम्भाषण, उद्देश्य आदि का भी विवेचन किया है। इसकी कथावस्तु के सम्बन्ध में इनके विचार हैं कि यह स्पष्ट, कौतूहलपूर्ण, वर्णनात्मकता की अपेक्षा अभिनयात्मकता से युक्त, सक्षिप्त तथा समन्वित घटनाओं से युक्त होती है। वे इसकी कथावस्तु का तीव्र रूप में प्रारम्भ से विकास, चरम सीमा और अत तक स्वाभाविक रूप में जाना कलात्मक मानते हैं। एकाकी के पात्रों तथा उनके चित्रण के सम्बन्ध में इनका विचार है कि इसके मुख्य पात्रों की संख्या दो या एक तथा अप्रधान पात्रों की संख्या चार या पाँच ही होनी चाहिए, क्योंकि अधिक पात्रों के चित्रण की मार्मिकता के लिए इसमें स्थान नहीं होता। ये इन पात्रों के स्वरूप की रूपरेखा पत्थर पर खिंची हुई रेखा की भाँति स्पष्ट होना ठीक समझते हैं। इनके विचार से इसके चरित्र-चित्रण में आन्तरिक द्वन्द्व का प्रदर्शन तथा मनोवैज्ञानिक सत्य की अभिव्यक्ति आवश्यक है। इसके सम्भाषण के सम्बन्ध में इनका विचार है कि ये रोचक, तर्कपूर्ण, गतिशील, तीक्ष्ण, तीव्र, प्रवाहपूर्ण, प्रभावशाली, यथार्थ, व्यर्थ के विशेषण तथा प्रलाप से हीन तथा नपे-तुले अर्थपूर्ण शब्दों वाला होता है। इसी प्रकार इसके उद्देश्य के सम्बन्ध में इनका विचार है कि आधुनिक एकाकियों का एक सुनिश्चित तथा सुकल्पित उद्देश्य होता है। ये इसका लक्ष्य समाज के सामने उसकी समस्याओं को व्यंग्यपूर्ण रूप में रखना, उसका मनोरंजन करना तथा नैतिकता का प्रतिपादन करना मानते हैं।

इनके अधिकाधिक प्रचलन के कारणों के सम्बन्ध में इनका विचार है कि चूँकि इनके विषय में अधिक समय नहीं लगता, पात्र थोड़े होते हैं, दृश्यों की तैयारी कठिन होती है, थोड़े समय से अल्प-साध्य मार्ग से सरस मनोरंजन हो जाता है, यह नाटक की अपेक्षा सरलता से खेला जाता है तथा इसका लिखना सरल होता है, इसलिए उत्तरोत्तर इसका प्रचार बढ़ता जा रहा है।

इन्होंने एकाकी का साहित्य के विभिन्न रूपों से भी तुलनात्मक अध्ययन किया है। चन्द्रगुप्त विद्यालंकार जी एकाकी को कहानी का रंगमंच पर खेला जाने वाला सक्षिप्त सस्करण मानते हैं तथा मिश्र जी एकाकी में रंग निर्देश के साथ कहानी का मसाला रखा हुआ समझते हैं। इनके विपरीत 'अस्क' जी इन दोनों के विभिन्न स्वरूपों को मान्यता देते हैं। उनका विचार है कि कहानी में पाठक का दृष्टिकोण तथा एकाकी में दर्शक का दृष्टिकोण प्रमुख होता है, कहानी में घटना की अनिवार्यता नहीं होती, एकाकी नाटक में विशेष रूप में होती है, कहानी में कहानी कहने पर ध्यान रहता है, एकाकी में सम्भाषण तथा अभिनय की विशेषता पर रहता है तथा कहानी में अभिनेयता तथा घटना और पात्रों की रूपरेखा इतनी स्पष्ट नहीं होती, जितनी एकाकी में होती है। इसी प्रकार इन्होंने कहानी को सम्भाषण से भी पृथक् माना है। चन्द्रगुप्त विद्यालंकार जी कहानी को सम्भाषण मात्र

मानते हैं तथा अश्व जी सम्भाषण को उसके अन्य तत्त्वों में से एक तत्त्व मात्र समझते हैं । नगेन्द्र जी एकाकी का नाटक से वही अन्तर मानते हैं, जो उपन्यास तथा कहानी का अन्तर होता है ।

इन्होंने एकाकी नाटको के समस्या-नाटक, ऋतु सम्बन्धी (फेन्टेसी), प्रहसन, गम्भीर नाटक के इन्ट्रयूडर, व्यंग्यात्मक, कामेडी, ऐतिहासिक, रेडियो-प्ले, झाकी, रोमांटिक, मोनोड्रामा आदि रूप माने हैं । इनका विचार है कि फेन्टेसी इसका अत्यन्त रोमांटिक रूप है, जिसमें कल्पना की सृष्टि तथा लेखक का दृष्टिकोण एकान्त, वस्तुगत और स्वच्छन्द होता है और किसी प्रकार का मनोगत विधान नहीं होता । झाकी में एक दृश्य एक ही घटना, एक अनुभव तथा एक परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्त क्षण वाली बात सच्चाई के साथ रहती है । इसी प्रकार 'रेडियो-प्ले' में श्रव्य का अंश तथा एकाकी में दृश्य का अंश विशेष रूप में रहता है । नगेन्द्र जी टेक्नीक की दृष्टि से इसके दो भेद करते हैं तथा एक में विकास की प्रमुखता मानते हैं तथा दूसरे में विन्यास या उद्घाटन की ।

हिन्दी साहित्य का इतिहास

भारतीय-साहित्यालोचन में साहित्य के इतिहास का विकास :—

इतिहास का (इति+ह+आस) 'आस' शब्द वैदिक काल का है। ऋक्-संहिता में इसका प्रयोग हुआ है। छान्दोग्य उपनिषद् में भी इतिहास-पुराण नामक पंचम वेद का उल्लेख मिलता है। शतपथ ब्राह्मण में इतिहास को एक कला माना है। 'काव्य मीमांसा' में चार उपवेदों में इतिहास-वेद का भी उल्लेख है। यास्क के निरुक्त ग्रन्थ में इतिहास शब्द और ऐतिहासिक मत की चर्चा है। वेदों का अध्ययन भी इतिहास पुराण के बिना अधूरा माना गया है। इतना होने पर भी प्राचीन काल में भारत में इतिहास लेखन की प्रथा का प्रायः अभाव था।

संस्कृत साहित्य में कोई साहित्य का इतिहास नहीं लिखा गया, क्योंकि संस्कृत के कवि तथा आचार्य अपने अथवा अपनी कृति के सम्बन्ध में विशेष कुछ लिखने के अभ्यस्त नहीं थे। भारतीय आचार्यों ने निर्वैयक्तिक रूप में सैद्धान्तिक आलोचना की तो अधिकाधिक रचना की, किन्तु व्यावहारिक-आलोचना तथा इतिहास-लेखन की ओर प्रवृत्त नहीं हुए। इतिहास-लेखन में कलाकारों तथा उनकी कृतियों की व्यावहारिक-आलोचना का समावेश होता है, इसलिए ये आचार्य इससे तटस्थ ही रहे। इन्होंने रचनात्मक-साहित्य के आधार पर विभिन्न-सिद्धान्तों का निर्वैयक्तिक निरूपण तो किया पर वैयक्तिक रूप में साहित्य की व्यावहारिक आलोचना प्रस्तुत नहीं की। इनकी आलोचना वस्तुपरक अधिक है, व्यक्तिपरक कम। उनकी इस व्यक्तित्व-निरपेक्षता के कारण ही कवियों तथा ग्रन्थकारों के विषय में हमारी जानकारी बहुत कम है। इनकी दृष्टि, साहित्य की आत्मा के निरीक्षण की अपेक्षा साहित्यकार की रचना-प्रक्रिया, उसकी बौद्धिक-प्रक्रिया तथा साहित्य के रचना-क्रम के अध्ययन की ओर कम गई। यहाँ सैद्धान्तिक-विवेचन का इतना प्रसार हुआ और रचनात्मक-साहित्य के लिए सिद्धान्तों तथा नियमों का इतना अकुश स्थापित हुआ कि उसमें स्वतन्त्र-मार्ग ग्रहण करने की शक्ति नहीं रही, इसलिए उसके इतिहास तथा विकास के देखने की आवश्यकता भी नहीं समझी गई।

१ "तत्र ब्रह्मेतिहासमिश्र मृड् मिश्र गाथा मिश्र भवति।" 'हिन्दी साहित्य प्रेरणाएँ और प्रवृत्तियाँ'—ले० शिवनन्दन प्रसाद एम० ए० (१९५५), पृ० १।

इनकी साहित्यालोचन की पद्धति सञ्श्लेषणात्मक की अपेक्षा विश्लेषणात्मक अधिक रही है। वे विभिन्न ग्रन्थों की टीकाएँ तथा व्याख्याएँ पृथक्-पृथक् रूप में लिखते थे। टीकाओं में भी प्रत्येक श्लोक की पृथक्-पृथक् व्याख्या करने की प्रवृत्ति अधिक तथा समन्वित रूप में व्याख्या प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति कम थी। इस प्रकार किसी ग्रन्थ की सम्पूर्ण रूप में व्याख्या प्रस्तुत करने की तथा मूल्यांकन की ओर उनकी रुचि नहीं थी। संस्कृत-साहित्यालोचन की व्यावहारिक-आलोचना कृति तक सीमित रहती थी। उसमें न तो कलाकार, उसके व्यक्तित्व तथा उसके दृष्टिकोण के लिए स्थान ही था, न आलोचक की अपनी अनुभूति, रुचि तथा प्रभाव की अभिव्यक्ति होती थी। इनका विवेचन पूर्णतया व्यक्ति-निरपेक्ष तथा तटस्थ होता था, जो इतिहास-लेखन के अनुकूल नहीं है।

यहाँ राजनीतिक परिस्थितियों के कारण भी ग्रन्थों का सग्रह तथा उनका व्यवस्थित निरूपण होने का अवसर प्राप्त नहीं होता था। ये कवि तथा आचार्य अपने-अपने विषय तक ही सीमित रहते थे। यदि कभी पूर्ववर्ती कवियों, आचार्यों तथा आख्यायिका-लेखकों का कोई उल्लेख भी होता था तो जिस शैली अथवा विषय की कृति होती थी, उसी के पूर्ववर्ती रचयिताओं का उल्लेख उनके द्वारा कर दिया जाता था। कवि तथा लेखक अपनी अपेक्षा अपने आश्रय-दाताओं का परिचय देने में विशेष तत्पर रहते थे।

इन आचार्यों की एक अन्य प्रवृत्ति, सूक्ति रूप में अपने विचारों को अभिव्यक्त करने की थी। ये विस्तार तथा व्याख्या की अपेक्षा, संक्षिप्त तथा सूक्ति रूप में अपने विचार प्रकट करना श्रेयस्कर समझते थे। इस कारण इनकी प्रवृत्ति साहित्य के क्रमपूर्ण इतिहास की ओर नहीं गई तथा इन्होंने विभिन्न संक्षिप्त उक्तियों तथा सूक्तियों द्वारा कवियों तथा उनकी कृतियों पर अपने विचार प्रकट किए।

इसके अतिरिक्त इन्होंने अपने युग, परिस्थितियों, सामूहिक जीवन तथा जातिगत विशेषताओं का कोई उल्लेख न करके, अपने आपको व्यष्टि तक ही सीमित रखा है। इसमें समष्टि-भावना का अभाव था। इनके ग्रन्थों में यदि कहीं किसी का उल्लेख मिलता भी है तो केवल व्यक्तियों (राजाओं, कवियों, आचार्यों आदि) का ही मिलता है। सामूहिक रूप में किसी तथ्य अथवा वस्तु का दर्शन करने की वैज्ञानिक अथवा सामाजिक दृष्टि इन्हें प्राप्त नहीं थी। सामाजिक परिस्थितियों, यग-विशिष्टताओं तथा विभिन्न प्रदेशों तथा क्षेत्रों के विभिन्न वातावरणों का इन्होंने निरीक्षण नहीं किया था। इनकी वृत्ति, जिस प्रकार व्यक्तित्व-निरीक्षण में अधिक नहीं रमती थी, उसी प्रकार जीवन तथा जगत् की परिस्थितियों तथा भाव-धाराओं में अधिक लीन नहीं होती थी। इनका लक्ष्य जीवन तथा जगत् की विभिन्नता के सत्य की अपेक्षा ससार के पूर्ण तथा व्यापक सत्य के अनुसंधान की ओर अधिक था। इसलिए उन्होंने खण्ड-जीवन तथा व्यष्टिगत सत्य का वह निरूपण नहीं किया, जो इतिहासों में होता है।

आदर्शवादी दृष्टिकोण रखने के कारण भी ये यथार्थवादिता, वास्तविकता तथा तथ्य-पूर्णता से प्रायः तटस्थ थे तथा कृति और कृतिकार के आन्तरिक विश्लेषण और विवेचन की अपेक्षा आदर्शों की व्याख्या में अधिक तत्पर रहते थे और उनके आधार पर

कृतियों का वस्तुपरक निर्णय करने के अम्यस्त थे। इतिहास लेखन के लिए आदर्श वादिता, निरपेक्षता तथा विषयपरकता के अतिरिक्त, यथार्थता, व्यक्तिपरकता तथा जीवन और जगत् के अध्ययन की अधिक अपेक्षा होती थी।

इस प्रकार विश्लेषणात्मक प्रवृत्ति, निर्व्यक्तिक सिद्धान्त-निरूपण, व्यक्त्या की अपेक्षा सूक्ष्म-कथन की प्रवृत्ति, समष्टि की अपेक्षा व्यष्टि तक सीमित रहने की मनोवृत्ति, विभिन्न विषयों की अपेक्षा एक विषय अथवा साहित्य के एक रूप में सीमित रहने के स्वभाव के कारण, संस्कृत लेखक व्यवस्थित इतिहास-लेखन से दूर रहे। परवर्ती काल में हिन्दी साहित्य को भी इनकी यही विशेषता प्राप्त हुई।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में इतिहास सम्बन्धी आलोचना का विकास —

पाश्चात्य-साहित्यालोचन के अन्तर्गत इतिहास-लेखन का आरम्भ ईसा की पाचवीं शताब्दी के पूर्व से ही हो गया था। उस समय इसमें, धार्मिक, नैतिक तथा देशभक्ति सम्बन्धी शिक्षाओं, कहानियों तथा अतीत के मनुष्यों के व्यवहार का वैज्ञानिक अथवा दार्शनिक अध्ययन समाविष्ट रहता था।^१ मध्यकाल में इसमें अतीत का बौद्धिक विवेचन होता था, इसीलिए बोलिंग ब्रोक उम दर्शन को इतिहास कहते हैं, जो उदाहरणसहित शिक्षा देता है।^२ उन्नीसवीं शताब्दी में इतिहासकारों में अतीतकाल तथा दूरवर्ती प्रदेशों के वातावरण को चित्रित करने की भावना तीव्र होने लगी थी तथा बीसवीं शताब्दी में इतिहास-लेखन एक कला ही नहीं था, बल्कि विज्ञान के पद पर आरुढ़ हो गया था।^३ इस समय इसमें तटस्थता, न्यायपूर्णता तथा निष्पक्षता का समावेश होने लगा और समीकरण के सिद्धान्त तथा तथ्यों के क्रमपूर्ण-विन्यास का लक्ष्य सामने रखा जाने लगा। आज भी इतिहास पूर्णतया विज्ञान नहीं माना जाता है, क्योंकि यह केवल तथ्यों का समूह मात्र नहीं है, बल्कि इनसे प्राप्त होने वाली समानताओं तथा नियमों की एक पद्धति है।^४ आधुनिक इतिहास-लेखन में मानव व्यवहारों के ऐतिहासिक तथा भौतिक विकास के अध्ययन का भी विशेष आधार लिया जाता है।

उन्नीसवीं शताब्दी में सेन्ट व्यूव ने किसी कृति का निर्णय करने के लिए उसके लेखक का ज्ञान होना आवश्यक माना है, इसलिए वे उसके जीवन का परीक्षण, मानसिक दृष्टिकोण तथा परिस्थितियों का अध्ययन आवश्यक समझते हैं। इनके समकालीन टेन, साहित्य को सामाजिक शक्तियों की उपज समझते हैं। उनके विचार से कोई साहित्यिक, जिस यग

१ देखिए 'डिक्शनरी ऑफ वर्ल्ड लिटरेचर' शिपले (१९४३) पृ० २९९।

२ देखिए वही, पृ० ३००।

३ "इन दिस सेन्चुरी दैयर ओल्सो डेवेलप्ड दी क्लेम दैट हिस्ट्री इज नोट आर्ट वट साइस" वही, पृ० ३००।

४ "साइस इज नोट ए कलैक्शन ऑफ फैक्ट्स। इट इज ए सिस्टम ऑफ लाज और यन्नी-फोरमिटिज, दी साइन्टिस्ट फाइन्ड्स इन फैक्ट्स" वही, पृ० ३०७।

में रहता है, जिस समाज में उत्पन्न होता है तथा जिन परिस्थितियों से उसका स्वरूप-निर्माण होता है उन्हीं की उपज होता है। उन्होंने अपने रस, मिल्यू तथा मोमेण्ट के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। उनका रस से तात्पर्य किसी जाति के मनुष्यों की परम्परागत मनोवृत्ति तथा स्वभाव से है, मिल्यू से तात्पर्य उनकी परिवृत्तियों, जलवायु, भौतिक परिस्थितियों, राजनीतिक सस्थाओं, सामाजिक स्थितियों आदि के समूह से है तथा मोमेण्ट से तात्पर्य उस काल की मूल-चेतना अथवा उसके राष्ट्रीय विकास के विशिष्ट स्तर से है। उनका मत है कि किसी जाति के व्यक्ति इन तीन शक्तियों की उपज होते हैं, इसलिए इतिहास-लेखन के लिए इनका अध्ययन आवश्यक है। टेन के सिद्धान्त में कुछ दोष हैं। वे व्यक्तियों की उन निजी विशिष्टताओं तथा गुणों का विचार नहीं करते, जिनसे मनुष्य अपनी परिस्थितियों से पृथक् भी अपना स्थान रखता है। वे इस बात का तो निर्देश करते हैं कि कोई युग लेखक को प्रभावित करता है, किन्तु इस बात का उल्लेख नहीं करते कि लेखक भी युग को प्रभावित करता है। उन्होंने लेखक के व्यक्तित्व की रचनात्मक शक्ति की भी अवहेलना की है। वास्तव में कोई महान् लेखक अपने युग की उपज ही नहीं बरन् अपने युग का निर्माण करने वाला भी होता है। इसके अतिरिक्त किसी लेखक की कृति तथा उसके व्यक्तित्व का अध्ययन भी तटस्थ तथा पृथक् रूप में नहीं हो सकता, क्योंकि उसके विचारों तथा शैलियों पर अन्य मनुष्यों के विचारों तथा शैलियों का भी प्रभाव पड़ता है और उसको समझने के लिए उन प्रभावों के मूल स्रोत, महत्त्व, अच्छाई तथा बुराई को भी समझना आवश्यक होता है।^१ हडसन का विचार है कि एक युग का प्रतिभाशाली व्यक्ति कभी-कभी दूसरे युग की प्रतिभाओं को भी प्रभावित कर देता है तथा कभी एक देश की प्रतिभाओं का दूसरे देश के साहित्यिक विषयों, शैलियों तथा रुचियों पर भी प्रभाव पड़ता है। इसी प्रकार वे यह भी मानते हैं कि किसी युग की साहित्यिक शैली के अध्ययन से भी उस युग के आन्तरिक जीवन के प्रभावों का पता चलता है, क्योंकि वास्तविक शैली-विधान भी किसी युग के आन्तरिक जीवन की अभिव्यक्ति का ही सफल साधन है तथा उसके द्वारा निर्मित होता है।^१

हडसन का साहित्य के सम्बन्ध में विचार है कि किसी जाति का साहित्य किसी भाषा तथा भौगोलिक-प्रदेश में लिखित पुस्तकों का समूह नहीं है बरन् उस जाति के मस्तिष्क तथा चरित्र की विभिन्न युगों में होने वाली प्रगतिशील अभिव्यक्ति है।^१ वे एक महान् लेखक का कोई पृथक् अस्तित्व नहीं स्वीकार करते तथा उसे भूत और वर्तमान से सम्बद्ध मानते हैं, जिसके कारण उसके द्वारा एक विकासशील, सजीव वस्तु का पता चलता है, जिसका एक निजी क्रमागत जीवन होता है तथा जो अपने विकास के क्रम में विभिन्न स्तरों में

१ देखिए 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ़ लिटरेचर' ले० हडसन (१९५४), पृ० ४४।

२. देखिए वही, पृ० ५२।

३ देखिए वही, पृ० ३२।

होकर गुजरता है।^१ इसलिए वे ऐतिहासिक अध्ययन के लिए एक तो निरन्तर जीवन क्रम या राष्ट्रीय मूल-चेतना तथा दूसरे उसके निरन्तर प्रवाहित जीवन में परिवर्तनशील रूपों का अध्ययन करना आवश्यक मानते हैं।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में साहित्य के इतिहास का विकास:—

भारतीय साहित्यालोचन में इतिहास-लेखन की कला का प्रचार न होने के कारण हिन्दी में भी उन्नीसवीं शताब्दी तक साहित्य के इतिहास लिखने की प्रवृत्ति के दर्शन नहीं होते। इससे पूर्व हिन्दी में या तो किसी भक्त अथवा कवि की जीवनी मिलती है या किसी काल में व्यक्तिगत रूप में किसी कवि अथवा लेखक द्वारा अपने परवर्ती या समकालीन कवियों या भक्तों का उल्लेख मिलता है। कभी-कभी प्रसिद्ध कवियों ने अपने ग्रन्थों में अपने उन पूर्ववर्ती कवियों का उल्लेख मात्र कर दिया है, जो उसी विषय, रस या शैली में काव्य-रचना करते थे। इस प्रकार का उल्लेख मलिक मोहम्मद जायसी ने अपनी पद्मावत में किया है।^१ पर इस प्रकार के उल्लेख में ऐतिहासिकता की छाया मात्र भी नहीं दिखाई देती। इसका उद्देश्य केवल यह दिखाना होता था कि इस परम्परा में उस कवि से पहले और कौन-कौन से कवि हो गए हैं, जिन्होंने उस परम्परा का निर्वाह किया है। एक ही पुस्तक में एक ही प्रकार के कवियों या भक्तों की नामावली तथा उनके जीवन-वृत्त का उल्लेख मिलता है, किन्तु कवियों तथा साहित्यिकों का व्यवस्थित इतिहास नहीं मिलता।

इस प्रकार एक तो परम्परा का उल्लेख करने के लिए तथा दूसरे अपने पूर्ववर्ती भक्तों का चरित-गान करने के लिए कुछ नामावलियाँ, टीकाएँ, वार्ताएँ, भक्तमाल तथा प्रकाशिकाओं की रचना होती रही, जिनका उद्देश्य भक्तों का परिचय देना तथा उनकी महिमा का गान करना होता था। आलोच्य-काल से पूर्व इस प्रकार के ग्रन्थों में प्रसिद्ध गोकुल नाथ की 'चौरासी वैष्णवन की वार्ता' तथा 'दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता', नाभादास का 'भक्त-माल', तुलसी की 'कविमाला', कालिदास त्रिवेदी का 'कालिदास हजार', सूदन की 'कवि नामावली', सुब्बा सिंह की 'विद्वान मोदतरंगिणी' आदि ग्रन्थ हैं। इसके अतिरिक्त हरिदास की 'भक्त-विरुदावली', प्रियादास की 'भक्तमाल की टीका', कर्ण कवि का 'काव्य-कुसुमोद्यान' तथा लल्लू लाल का 'समाविलास' आदि ग्रन्थ भी लिखे गए। इन सभी ग्रन्थों का उद्देश्य भक्तों का जीवन चरित लिख कर जनता में उनके महत्त्व को प्रतिपादित करना था। ये ग्रन्थ साहित्यिक-उद्देश्यों से नहीं लिखे गए थे। उनका साहित्य के विकास-क्रम में उल्लेख इसलिए होता है कि ये उन भक्तों की वार्ताओं को लेकर चले हैं, जो साहित्य-रचना भी करते थे तथा जिन्होंने अपनी भक्तिपूर्ण रचनाओं से हिन्दी-

१ देखिए 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दी म्टडी ग्राफ लिटरेचर'—ले० हडसन (१९५४)

पृ० ३१।

२. "विक्रम घसा प्रेम के बारा। सपनावति कह गएऊ पतारा ॥

मधू पाछ मुगवावति लागी। गर्जन पूर होइगा बैरागी ॥ — ॥"

'हिन्दी साहित्य का इतिहास', ले० रामचन्द्र शुक्ल (१९९९) पृ० १११।

साहित्य की श्रीवृद्धि की है। इन रचनाओं का उद्देश्य तथा साहित्यिक महत्त्व, इतना कवियों के कवित्व तथा उनके व्यक्तित्व का निरूपण करना नहीं है, जितना उनके धार्मिक महत्त्व का प्रतिपादन करना है। इनमें समकालीन विचारधारा तथा साहित्य के क्रमागत-विकास का इतिहास भी नहीं दिया गया है।

इन धार्मिक तथा परिचयात्मक कवि-मालाओं के अतिरिक्त आलोच्य-काल से पूर्व राजा शिवप्रसाद 'सितारे हिन्द' ने भाषा के विकास पर एक निबन्ध लिखा है, जो साहित्य के इतिहास के अन्तर्गत नहीं आता है। इसके पश्चात् एशियाई भाषाओं के फ्रेन्च विद्वान गार्से द तासी ने फ्रेच भाषा में कवियों के नाम का सर्वप्रथम संग्रह 'इस्त्वार द ला लिनेरात्यूर ऐदूर् ई ऐंदुस्तानी' प्रस्तुत किया, जो इतिहास का आभास मात्र प्रस्तुत करता है। इस ग्रन्थ में अंग्रेजी वर्णमाला के क्रम से हिन्दी तथा उर्दू के कवियों तथा कवयित्रियों का विवरण दिया गया है। इसके प्रारम्भ में १४ पृष्ठों की एक भूमिका में भाषा तथा साहित्य का विवेचन भी किया गया है। प्रथम बार हिन्दी कवियों का विवरण देने के लिए इसका विशेष महत्त्व है। इस प्रकार हिन्दी में इतिहास-लेखन का प्रारम्भ कवियों के विवरणों तथा ग्रन्थों के वर्णन से होता है।

आलोच्य-काल में हिन्दी साहित्य के इतिहास सम्बन्धी आलोचना का विकास —

'तासी' के ग्रन्थ के कारण जो कवियों के विवरण देने का क्रम हिन्दी में प्रारम्भ हुआ वह बहुत समय तक चलता रहा। स० १९३० में महेशदत्त शुक्ल द्वारा हिन्दी का पहला कवियों का संग्रह 'भाषा काव्य संग्रह' लिखा गया, जिसमें हिन्दी के कवियों की कविताओं के संग्रह के अतिरिक्त उनका, संक्षेप में जीवन-चरित तथा अन्त में कठिन शब्दों का कोश दिया गया है। इनके अतिरिक्त अन्य लेखक निम्नांकित हैं —

शिवसिंह सेगर —

इन्होंने स० १९४० में अपना ग्रन्थ 'शिवसिंह सरोज' प्रकाशित किया, जो इतिहास की अपेक्षा कवियों के विवरण, जीवनी तथा कविता के उदाहरणों का ग्रन्थ है। इसमें कवियों की संख्या 'तासी' के ग्रन्थ से अधिक है तथा पहली बार हिन्दी साहित्य के इतिहास का ढांचा खड़ा करने का प्रयत्न किया गया है।^१ इस ग्रन्थ का विशेष महत्त्व इसलिए है कि परवर्ती इतिहास-लेखकों ने इसका आधार ग्रहण कर के अपने इतिहासों की रूप-रेखा तैयार की है।

सर जार्ज ग्रियर्सन —

'शिवसिंह सरोज' के आधार पर ग्रियर्सन ने स० १९४६ में 'भाडन धरनाक्यूलर लिटरेचर आव नार्दन हिन्दुस्तान' नामक कवि-वृत्त-संग्रह लिखा, जिसका हिन्दी-साहित्य

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का आदि काल' (स० २००६), पृ० १।

के परवर्ती इतिहासों के लिए आधार प्रस्तुत करने के कारण विशेष महत्त्व है। इसकी प्रमुख विशेषता इस बात में है कि इसमें सबसे पहले हिन्दी-साहित्य का काल-विभाजन करने का प्रयत्न किया गया है। इसका काल-विभाजन इस प्रकार है: (१) चारण काव्य (७०० ई० से १३०० ई०), (२) पन्द्रहवीं शताब्दी का धार्मिक पुनरुज्जीवन, (३) मलिक मोहम्मद जायसी का प्रेम काव्य, (४) ब्रज का कृष्ण-सम्प्रदाय (१५०० ई० से १६०० ई०), (५) मुगल दरबार, (६) तुलसीदास, (७) अलकरण काल (सन् १५४० से १६९२ ई०), केशव, चिन्तामणि, बिहारी लाल (८) तुलसी दास के अन्य उत्तराधिकारी (सन् १६०० से सन् १७०० ई०), (९) अठारहवीं शताब्दी, (१०) कम्पनी के अधिकार में हिन्दुस्तान- (भाग १) बुन्देल खण्ड, बघेलखण्ड (भाग २), बनारस (भाग ३) अवध तथा (११) रानी के अधिकार में हिन्दुस्तान। इस प्रकार इस काल-विभाजन का कोई निश्चित वैज्ञानिक आधार नहीं है तथा यह प्रारम्भिक, अव्यवस्थित, अपूर्ण तथा अविकसित रूप में है। इसमें कहीं प्रवृत्तियों, कहीं राज्य, कहीं कवि-विशेष, कहीं प्रान्तों, कहीं शताब्दियों तथा कहीं निश्चित वर्षों के आधार पर विभाजन किया गया है। इनके काल-विभाजन का विशेष महत्त्व इसलिए नहीं है कि यह व्यवस्थित तथा वैज्ञानिक विभाजन है, पर इसलिए है कि यह हिन्दी साहित्य का प्रथम काल-विभाजन होने के नाते परवर्ती काल-विभाजनों का आधार-स्वरूप है।

इस ग्रन्थ में सब से पहले कवियों की आलोचना के एक विशिष्ट-रूप के दर्शन होते हैं। तुलसी के काव्य के गुणों की मार्मिक महत्ता का प्रतिपादन इसी ग्रन्थ में सबसे पहले हुआ है। इसीलिए यह पूर्ववर्ती सभी इतिहासों से अधिक व्यवस्थित तथा वैज्ञानिक इतिहास है।

इसके पश्चात् श्यामसुन्दर दास ने 'हिन्दी कोविद रत्न-माला' का प्रकाशन दो भागों में किया, जिसमें ८० आधुनिक-लेखकों के जीवन-चरित के साथ उनकी कृतियों का विवरण भी दिया गया है। यह ग्रन्थ जीवन चरित तथा कृतियों के विवरण तक सीमित रहने के कारण सच्चे अर्थों में साहित्य का इतिहास नहीं है तथा इसमें केवल परम्परा का निर्वाह मात्र है।

मिश्रबन्धु —

वत्त-सग्रहों की इसी परम्परा के एक विस्तृत तथा विकसित रूप में 'हिन्दी साहित्य सम्मेलन' की प्रेरणा से मिश्रबन्धुओं का एक विशाल ग्रन्थ 'मिश्रबन्धु विनोद' नाम से निकला, जो सच्चे अर्थों में इतिहास नहीं है। इसलिए लेखक ने स्वयं इसका नाम इतिहास न रख कर 'विनोद' रखा है। इसका विशेष उद्देश्य भाषा सम्बन्धी परिवर्तनों तथा कवियों की आलोचना करने की अपेक्षा छोट बड़े कवियों तथा लेखकों को स्थान देना था। इस सम्बन्ध में वे स्वयं लिखते हैं कि "पहले हम इस ग्रन्थ का नाम 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' रखने वाले थे, पर इतिहास की गम्भीरता पर विचार करने से ज्ञात हुआ कि इसमें साहित्य का इतिहास लिखने की पात्रता नहीं है। फिर इतिहास ग्रन्थ में छोटे बड़े सभी कवियों एवं

लेखको को स्थान नहीं मिल सकता। उसमें भाषा सम्बन्धी गुणों एवं परिवर्तनों पर तो मुख्य रूप से ध्यान देना पड़ेगा, कवियों पर गौण रूप से। परन्तु हमने कवियों पर भी पूरा ध्यान रखा है। यह ग्रन्थ इतिहास से भी इतर बातों का कथन करता है।^१ इस प्रकार इनके कथन से इनकी इतिहास सम्बन्धी धारणा का पता चलता है। वे इतिहास-लेखन के कार्य को गम्भीर मानते हैं, यह तो ठीक है, पर उनकी यह धारणा कि उसमें केवल भाषा सम्बन्धी गुणों तथा परिवर्तनों का मुख्य विवेचन होता है, भ्रामक तथा सीमित है। उनका यह विचार भी भ्रामक है कि इतिहास में छोटे-बड़े सभी कवियों तथा लेखकों को स्थान नहीं मिलता। वास्तव में साहित्य के इतिहास में सभी छोटे-बड़े लेखकों को स्थान तथा भाषा आदि का विचार ही नहीं होता बरन् युगानुकूल परिस्थितियों तथा प्रवृत्तियों के आधार पर साहित्य का विवेचन तथा मूल्यांकन भी होता है। पर साहित्य के इतिहास के इस आदर्श का उदय उस समय तक नहीं हुआ था। इसलिए मिश्रबन्धुओं का यह प्रयास किसी प्रकार कम महत्त्व का नहीं है। यह हिन्दी का पहला वृत्त-संग्रह है, जिसमें अधिक से अधिक कवियों के जीवन वृत्तों को प्रस्तुत किया गया है। परवर्ती काल के वैज्ञानिक इतिहासों का यह ग्रन्थ विशेष आधार है, क्योंकि जब तक किसी भाषा के सारे कवियों के प्रामाणिक वृत्तों का संग्रह तैयार न हो, तब तक इतिहास की सच्ची रूप-रेखा तथा विश्लेषणात्मक रूप में उसका विवेचन कठिन है। इसमें इतिहास का शुद्ध स्वरूप तथा क्रम बनाए रखने के लिए कवियों का विवरण समयानुसार दिया गया है तथा ग्रन्थ के आदि में एक संक्षिप्त इतिहास भी दे दिया गया है।

इन्होंने इसमें वर्तमान काल का विस्तृत वर्णन अनावश्यक समझ कर तथा झगड़े बखड़े के डर से छोड़ दिया है।^२ हमारा विचार है कि यदि वे वैज्ञानिक विवेचन के आधार पर साहस के साथ, तर्कपूर्ण रीति से साहित्यालोचन में प्रवृत्त होते, तो आधुनिक कवियों का भी विवेचन कर सकते थे। इस इतिहास में उन्होंने अपने से पूर्व के सभी वृत्त-संग्रहों का उपयोग किया है। इस ग्रन्थ में कवियों का विवरण उनके जन्म काल से न देकर काव्या-रम्भ-काल से दिया गया है।

मिश्रबन्धुओं ने भी अपने इतिहास में ग्रियर्सन की भांति हिन्दी साहित्य के इतिहास का काल-विभाजन दिया है, जो इस प्रकार है —

नाम	समय	कितनी कविता मिलती है
पूर्वार्म्भिक काल	स० ७०० से १३४३ तक	बहुत कम
उत्तरार्म्भिक काल	स० १३४४ से १४४४ तक	थोड़ी
पूर्व माध्यमिक काल	स० १४४५ से १५६० तक	कुछ अधिक
प्रौढ माध्यमिक-काल	स० १५६१ से १६८० तक	अच्छी मात्रा में
पूर्वालकृत-काल	स० १६८१ से १७९० तक	बहुत अच्छी मात्रा में
उत्तरालकृत-काल	स० १७९१ से १८८९ तक	वर्तमान मात्रा में
अज्ञात काल	—	साधारण
परिवर्तन काल	स० १८९० से १९२५ तक	प्रचुरता से
वर्तमान काल	स० १९२५ से अब तक	बहुत अधिक

१. देखिए 'मिश्रबन्धु विनोद' 'भूमिका' (मन् १९८३) पृ० ३।

२. देखिए वही, पृ० ५।

उन्होंने पहले तीन विभाजनो पर केवल एक प्रकरण तथा शेष छ पर पृथक्-पथक् एक प्रकरण लिखा है, क्योंकि पहले तीन विभाजनो की सामग्री इनकी अपेक्षा बहुत कम है। प्राँद माध्यमिक काल के प्रकरण में सूर-तुलसी काल, पूर्वालकृत काल में भूषण तथा देव काल और उत्तरालकृत काल में दास-मन्नाकर काल का वर्णन है। अलकृत-काल का नाम इस काल में अलकृत भाषा के आधिक्य के कारण रखा गया है। इस काल-विभाजन की एक मौलिक-विशेषता अज्ञात-काल का समावेश है, जिसमें अज्ञात समय वाले लेखको का समावेश किया गया है। वे मानते हैं कि ये अज्ञात समय वाले कविगण प्रायः उत्तरालकृत तथा परिवर्तन काल के हैं। हिन्दी के यथासाध्य सभी कवियों का विवरण देने की इच्छा से इन कवियों का समावेश भी किया गया है। परिवर्तन काल में उस समय के कवियों का विवरण है, जब पाश्चात्य सम्पर्क से उत्पन्न नवीन मानव भाव हिन्दी में स्थान पा रहे थे। वर्तमान काल के प्रकरण में नूतन-विचारों से प्रभावित साहित्य का विवरण दिया गया है।

इनका काल-विभाजन यद्यपि विशेष वैज्ञानिक नहीं है, पर ग्रियर्सन के विभाजन से अधिक सगत तथा व्यवस्थित है। इनके काल-विभाजन का आधार काव्य की पृष्ठभूमि (सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक), जन-क्रान्ति की व्यापकता, ज्ञात-सामग्री में निम्नान्ति तथ्य प्राप्त करके तारतम्य स्थापित करना और नए दृष्टिकोण को देखना है।^१ इनके काल विभाजन में भी कुछ अभाव है। एक तो इन्होंने चारों कालों को दो-दो भागों में विभाजित करने का कोई कारण प्रस्तुत नहीं किया है, दूसरे अज्ञात काल में कवियों का काल-निर्णय किए बिना उन्हें इसी प्रकार रख दिया है, तीसरे कुछ कालों को प्रवृत्तियों के नाम से जैसे अलकृतकाल तथा कुछ को काल-क्रमानुसार, जैसे 'माध्यमिक काल' आदि के नाम से रखा है। इस प्रकार इन्होंने काल-विभाजन का कोई एक वैज्ञानिक आधार नहीं लिया है। इस ग्रन्थ में विभिन्न कालों की पृथक्ता तथा विशेषता का निर्देश डम आधार पर किया गया है कि किस काल में कितनी कविता प्राप्त होती है। कविता की मात्रा का निर्देश भी कम, थोड़ी, अधिक मात्रा में, बहुत अच्छी मात्रा में, वर्धमान मात्रा में, साधारण, प्रचुरता से, बहुत अधिक आदि अनिश्चित अर्थों में किया गया है, जो केवल एक स्थल-विवेचन का द्योतक है। फिर भी इनके इस काल-विभाजन का यह महत्त्व है कि आगे के लेखकों को इसने व्यवस्थित-चिन्तन का आधार दिया है।

मिश्रबन्धुओं ने हिन्दी साहित्य के इतिहास का आरम्भ स० ७०० से माना है किन्तु इसका कोई कारण नहीं दिया है। वे अपभ्रंश के साहित्य को भी हिन्दी के अंतर्गत मानते हैं। इनकी विभिन्न कालों की आलोचना का आधार भी वैज्ञानिक तथा सगत नहीं है। इन्होंने किसी काल की अपनी निजी प्रवृत्तियों के दर्शन करने की अपेक्षा प्रत्येक काल में

१ 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास' (सन् १९४५) —ले० चतुरसेन 'भूमिका' पृ० ३।

कुछ निम्नित विशेषताएँ देगने का प्रयत्न किया है जो उनकी आलोचना के आधार-स्तम्भ हैं। वे प्रत्येक काल में यह देगते हैं कि उनमें कौन सी विशेषताएँ पाई जाती हैं तथा कौन सी नहीं पाई जाती। प्रारम्भिक-काल के सम्बन्ध में उनका कथन है कि "उत्तर प्रारम्भिक काल में वीर, श्रृंगार, शान तथा कथा-विभागों की प्रायः समान उन्नति हुई तथा इन सब का कुछ बड़ रहा, परन्तु रीति-ग्रन्थों और नाटक का अभाव एवं स्फुट विषयों तथा गद्य का नैथिल्य रहा। पूर्वकाल में प्राकृत मिश्रित भाषा का चलन रहा, परन्तु उत्तर में कोई भी भाषा स्थिर नहीं हुई और विविध कवियों ने यथाकृति ब्रज, अवधी, राजपूतानी, गीता, पूर्वी आदि सभी भाषाओं की रचना की।" इस प्रकार उन्होंने प्रत्येक काल में उन विषयों की भी ग्योज की जो उस काल की परिस्थितियों के अनुकूल नहीं थे, जैसे प्रारम्भिक-काल में नाटक, गीति, गद्य, स्फुट विषय आदि की ग्योज की गई है। वे प्रत्येक काल में, हर एक प्रकार के विषय तथा विचारों को दृढ़ करने का प्रयत्न करते हैं, जो निहाय के आदर्श के प्रतिबल हैं।

इस ग्रन्थ में कवियों की जीवनी के विवरण के अतिरिक्त उनके साहित्यिक मूल्य का भी विवेचन किया गया है, किन्तु इसकी आलोचना के मानदण्ड तथा आदर्श पुरातन हैं। उनकी आलोचना के मूल्य का प्रमुख आधार कवियों का गुण-दोष-वर्णन तथा तुलना करना है। इस सम्बन्ध में वे स्पष्ट लिखते हैं कि "इसमें प्रत्येक कवि का विवरण थोड़ा है और मनाशेचनाएँ भी छोटी तथा पूर्ण मनोपप्रद नहीं हैं। जब प्रत्येक कवि के ग्रन्थों का पूरा अध्ययन करके उन पर गम्भीर मनन किया जाय और तब अच्छे विद्वान् उन पर गम्भीर आशेचना लिखें तभी वह भागोपाग, दृग्ग्त बनेगी तो माधारण गुण-दोषों का कथन उनमें मिलेगा।" इस ग्रन्थ के चारों भागों में ४५९१ कवियों का वर्णन है। इसमें केवल रचि के आधार पर निर्णय करके कवियों का वर्गीकरण किया गया है। कहीं-कहीं उनकी भाषा भी उर्तितान की आशेचना के उपयुक्त नहीं है। इनका आशेचना-सम्बन्धी दृष्टिकोण आधुनिक ही अपेक्षा मान्यकालीन है तथा उनकी रचि भी रीतिकालीन परम्परा में गन्व्य है। इसलिए उन्होंने हिन्दी कवियों में देव के काव्य को अधिक मान्यता दी है।

'मिश्रग्रन्थ-विनोद' की आलोचना सम्बन्धी कमी को उन्होंने 'हिन्दी नवरत्न' नामक ग्रन्थ के द्वारा पूरा किया है। इस ग्रन्थ का प्रथम प्रकाशन स० १९६७ में तथा मसोधिनी और नवर्तित सम्करण स० १९९१ में प्रकाशित हुआ था। इसके द्वितीय सम्करण में कवियों का रन बदल दिया गया है। पहले प्रमुख तीन कवियों में देव को स्थान मिला था किन्तु बाद में तुलसी का स्थान सर्वोपरि कर दिया गया है। इस प्रकार साहित्य के निहाय तथा आलोचना के सम्बन्ध में इनकी धारणाएँ परिवर्तित होनी गई हैं। आशेच्य-

१ 'मिश्रग्रन्थ-विनोद' (स० १९८३) पृ० २१।

२ देखिए वही, पृ० २१।

काल के पश्चात् भी इनकी धारणाओं में विशेष परिवर्तन आया है।^१

इतिहासकार के रूप में आधुनिक आलोचकों में मिश्रबन्धु के सम्बन्ध में मतभेद नहीं है। कुछ आलोचक इनको प्रथम इतिहासकार के रूप में विशेष महत्त्व देते हैं तथा कुछ केवल इतिवृत्तकार के रूप में।^२ हमारा विचार है कि इस सम्बन्ध में स्वयं इनके वक्तव्य के आधार पर इनके इतिहास का मूल्य आका जाना चाहिए। वे स्वयं स्वीकार करते हैं कि उनकी आलोचनाएँ छोटी तथा पूर्ण सतोषप्रद नहीं हैं तथा उनमें गुण-दोष कथन अधिक है और गम्भीर आलोचना का अभाव है।^३ वास्तव में उनके इतिहास का महत्त्व आधुनिक आलोचना, व्याख्या तथा भाव-धाराओं के अध्ययन तथा विश्लेषण में नहीं है, न उनसे इसकी आशा ही की जा सकती है। वे साहित्य का इतिहास अपने युग तथा उसके साहित्यिक-स्तर और आदर्शों से सीमित रहकर ही लिख सकते थे। उस समय किसी साहित्यिक के मस्तिष्क में इतिहास की वह रूप-रेखा आनी असम्भव थी, जो समय की प्रगति तथा विभिन्न साहित्यिक तथा अन्य विचार-धाराओं के प्रभाव से आज बनती जा रही है। इसलिए यद्यपि उनके इतिहास का साहित्यिक महत्त्व अधिक नहीं है, फिर भी ऐतिहासिक रूप में इसका विशेष महत्त्व है। इस विशाल वृत्त-संग्रह ने आगे चल कर उन सभी दिशाओं के द्वार उन्मत्त कर दिए, जिनसे साहित्यिक-प्रगति का रथ गतिशील हुआ। उनके कार्य की सच्चाई इस बात में है कि उन्होंने अपनी सीमाओं को स्वीकार किया है तथा इसकी आवश्यकता का अनुभव किया है कि प्रत्येक कवि के ग्रन्थों का पूरा अध्ययन तथा उस पर गम्भीर विचार करके ही गम्भीर आलोचना प्रस्तुत हो सकती है।^४ अपने विनोद में काल-विभाजन, कवियों के वृत्त, उनकी साहित्यिक विशेषताओं तथा विविध कालों का निरूपण तथा

१ देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास'—चतुरसेन (भूमिका) (सन् १९४६) पृ० ३-४।

२ "निश्चित रूप से मानना ही होगा कि ऐतिहासिक रूप रेखा से युक्त, पुष्ट आलोचनात्मक दृष्टिकोण को लिए हुए यदि आधुनिक काल में हिन्दी के विशाल-साहित्य की कोई समीक्षा सर्व प्रथम प्रस्तुत की गई तो वह मिश्रबन्धु विनोद के रूप में।" हिन्दी के आलोचक—ले० ललिताप्रसाद शुक्ल (१९५५) पृ० १४।

"हिन्दी के पुराने कवियों की समालोचना कही जा सकती है या नहीं, यह दूसरी बात है।" हिन्दी साहित्य का इतिहास, (स० १९९९) पृ० ५८५।

"मिश्रबन्धुओं की समीक्षा में देशकाल के उपादानों का संग्रह हुआ और कवियों की जीवनी पर प्रकाश पड़ा, किन्तु वह सब उल्लेख नाम मात्र का था, समीक्षा की दृष्टि में कोई विशेष परिवर्तन न हो पाया।" आधुनिक साहित्य—ले० नन्ददुलारे वाजपेयी (स० २००७) पृ० २७५।

३ देखिए 'मिश्रबन्धु विनोद' भूमिका (स० १९८३), पृ० २१।

४ देखिए वही, पृ० २१।

विविध कालों की विभिन्न दशाओं का विवरण देकर इन दिशाओं में आगे का मार्ग स्वच्छ तथा प्रशस्त कर दिया है।

रामनरेश त्रिपाठी —

‘मिश्रबन्धु विनोद’ के पश्चात् स० १९७४ में प० रामनरेश त्रिपाठी की ‘कविता कौमुदी’ में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के पूर्व के ८९ कवियों के जीवन का विवरण उनकी कुछ कविताओं के संग्रह के साथ प्रकाशित हुआ है। इसमें भी कवियों के काव्य की आलोचना तथा मूल्यांकन की अपेक्षा, उनके जीवन का वृत्त मात्र दिया गया है। इसका दूसरा भाग स० १९८३ में प्रकाशित हुआ, जिसमें ४९ आधुनिक लेखकों और कवियों का परिचयात्मक विवरण दिया गया है। यह ग्रन्थ भी पूर्व परम्परा का परिणाम है तथा इसमें भी इतिहास की भावना नहीं दिखाई पड़ती है।

एडविन ग्रीन्स तथा एफ० ई० के —

ग्रीन्स का ‘ए स्केच आव हिन्दी लिटरेचर’ नामक संक्षिप्त इतिहास पिछले काव्य तथा वृत्त-संग्रहों के आधार पर लिखा गया है। इन्होंने भी हिन्दी-साहित्य का काल-विभाजन किया है तथा उसे पांच भागों में विभाजित किया है। इन्होंने धार्मिक काल को दो भागों में बांट दिया है तथा हिन्दी के भविष्य पर भी एक अध्याय लिखा है। इनसे अधिक व्यवस्थित तथा वैज्ञानिक इतिहास एफ० ई० के का है, जो स० १९७७ में प्रकाशित हुआ था। इसमें भारतेन्दु के समय तक की विचार-धाराओं का विवेचन किया गया है। इस इतिहास में साहित्य के आधुनिक प्रभावों के आधार पर समस्त साहित्य को तीन कालों में विभाजित करके, इसका अध्ययन किया गया है तथा प्रारम्भ में वीर गाथाओं का विवेचन भूमिका रूप में प्रस्तुत किया गया है। इन्होंने कालों का विभाजन सवतो की अपेक्षा इसवी सनो में किया है। उनके प्रथम काल का आरम्भ सन् १४०० से है, जब वैष्णव भक्ति का प्रभाव हिन्दी साहित्य पर पड़ना प्रारम्भ हुआ था तथा दूसरे काल का प्रारम्भ सन् १५५० से है, जब एक नवीन कलात्मक प्रभाव का इसमें समावेश हुआ था। इस काल में इन्होंने चार अध्यायों में तुलसीदास तथा राम भक्ति-सम्प्रदाय, कबीर के उत्तराधिकारियों, कृष्ण भक्ति सम्प्रदाय तथा वीरगाथाओं और अन्य प्रवृत्तियों का विवेचन किया है। इनके तीसरे काल का प्रारम्भ सन् १८०० से है, जब हिन्दी पर पाश्चात्य-प्रभाव पड़ना आरम्भ हो गया था।^१ इन्होंने प्रत्येक काल के आरम्भ में पहले उस साहित्य का अध्ययन किया है, जिसमें नवीन-चेतना का पूर्ण विकास दिखाई पड़ता है तथा बाद में अन्य का।^२ इस संक्षिप्त पुस्तक

१. देखिए ‘ए हिस्ट्री ऑफ हिन्दी लिटरेचर’ (सन् १९२०) पृ० ११।

२. “इन ईच पीरियड दी लिटरेचर देट शोज दी न्यू स्प्रिट इन इट्स फुलनेस विल फर्स्ट ऑफ आल बी डेस्क्राइब्ड एण्ड देन दी अदर फार्म्स इन टर्न, एण्ड सम थिंग विल बी सैंड एज टू हाऊ फार ईच ग्रुप और ईच राइटर इज इन्फ्लूएन्स्ड बाई दी न्यू आईडियाज” वही पृ० ११।

का नाम स्वयं लेखक ने इतिहास रखा है तथा इसमें साहित्य की विभिन्न विचार-धाराओं और प्रवृत्तियों के आधार पर इतिहास की रूप-रेखा निर्मित की गई है।

इन इतिहासों के पश्चात् काव्य-संग्रहों की परम्परा में एक नवीन पृष्ठ खोलने वाली पुस्तक वियोगी हरि की 'ब्रज भाघुरी सार' है, जिसमें हिन्दी की एक प्रमुख विभाषा ब्रजभाषा के प्रमुख कवियों का जीवन तथा काव्य-संग्रह काल-क्रमानुसार प्रस्तुत किया गया है। इस ग्रन्थ की यह विशेषता है कि यह एक भाषा के कवियों के वृत्त तथा काव्य-संग्रहों को लेकर चला है। इसके पश्चात् निबन्धों के रूप में इतिहास सम्बन्धी आलोचनात्मक विवेचन करने वाली पुस्तक पदुमलाल पुत्रालाल बस्ती की 'हिन्दी साहित्य-विमर्श' स० १९८० में निकली। इसमें हिन्दी साहित्य का आदि काल, सत वाणी संग्रह, हिन्दी साहित्य और मुसलमान कवि, हिन्दी साहित्य का मध्यकाल, आधुनिक हिन्दी साहित्य आदि विषयों पर आलोचनात्मक-विवेचन प्रस्तुत किया गया है। इस पुस्तक को इतिहास तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु इसका मूल्य निबन्धों के द्वारा इतिहास का परम्परा-सम्बद्ध विवेचन करने के कारण विशेष महत्वपूर्ण है। इसमें इतिहास के विशिष्ट महत्वपूर्ण अंगों का विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

हिन्दी भाषा और साहित्य का विहगावलोकन करते हुए एक छोटी सी पुस्तक स० १९८२ में बदरी नाथ भट्ट ने 'हिन्दी भाषा और साहित्य' प्रकाशित की। इसमें केवल हिन्दी भाषा तथा साहित्य की परिचयात्मक रूप-रेखा मात्र दी गई है। किसी एक धर्म के कवियों के काव्य तथा वृत्त-संग्रह को लेकर चलने वाली पुस्तक अखीरी गंगा प्रसाद की 'हिन्दी के मुसलमान कवि' स० १९८३ में प्रकाशित हुई। इसमें जीवनियों का विवरण देने में खोज का आधार लिया गया है। इसी प्रकार गौरीगंकर द्विवेदी ने स० १९८४ में 'सनादय जाति' के कवियों की जीवनियों तथा काव्य का संग्रह 'सुकवि सरोज' नाम से प्रकाशित किया, जिसमें किसी जाति के कवियों का समावेश किया गया है। इसमें साहित्यिक प्रगतियों का विचार न रख कर केवल जीवन-विवरण में कहीं-कहीं नवीन विचार प्रस्तुत किए गए हैं।

रामचन्द्र शुक्ल —

'शिव सिंह सरोज', 'माडर्न वर्नाक्यूलर' लिटरेचर आँव हिन्दुस्तान तथा 'मिश्र-बन्धु विनोद' के पश्चात् हिन्दी का पहला प्रौढ़ तथा वास्तविक इतिहास शुक्ल जी का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' है, जो सम्बत् १९८६ में 'नागरी प्रचारिणी सभा' द्वारा सम्पादित शब्द-सागर की आठवीं जिल्द में प्रकाशित उनकी 'हिन्दी साहित्य के इतिहास की रूपरेखा' का परिवर्तित तथा परिवर्द्धित रूप है। इस इतिहास से पूर्व के वृत्त-संग्रहों में भिन्न-भिन्न शाखाओं के कवियों की काल-क्रम में गुथी हुई वृत्त-मालाएँ ही प्रस्तुत की गई थीं। काल-विभाजन की दृष्टि से भी हिन्दी साहित्य के सारे रचना-काल को केवल आदि, मध्य, पूर्व, उत्तर इत्यादि खण्डों में बिना किसी आधार के बाँट दिया गया था। अपने पूर्व के इतिहासों की कठिनाइयों तथा अभावों के सम्बन्ध में स्वयं शुक्ल जी का विचार है कि "शिक्षित

जनता की जिन-जिन प्रवृत्तियों के अनुसार हमारे साहित्य के स्वरूप में जो-जो परिवर्तन होते आए हैं, जिन-जिन प्रभावों की प्रेरणा से काव्य-धारा की भिन्न शाखाएँ फूटती रही हैं, उन सब के सम्यक्-निरूपण तथा उनकी दृष्टि से किए गए हुए सुसगत काल-विभाग के बिना साहित्य के इतिहास का मन्त्रा अध्ययन कठिन दिखाई पड़ता था।^१ शुक्ल जी के इतिहास में इन अभावों की पूर्ति होती है। उन्होंने ऐसी सरणियों की नवीन उद्भावनाएँ की, जिनके अनुसार उन्होंने सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य की मामूली का समुचित वर्गीकरण किया।

उनका विश्वास है कि प्रत्येक देश का साहित्य जनता की चित्त वृत्तियों के परिवर्तन के साथ-साथ परिवर्तित होता रहता है। यह जनता की चित्त वृत्तियाँ बहुत कुछ देश की राजनीतिक, सामाजिक, साम्प्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थितियों के अनुसार होती हैं।^२ इसलिए उनकी इतिहास की परिभाषा यह है कि “आदि से अन्त तक इन्हीं चित्तवृत्तियों की परम्परा को परखते हुए साहित्य परम्परा के साथ उनका सामंजस्य दिखाना ही ‘साहित्य का इतिहास’ कहलाता है।”^३ उन्हीं दृष्टिकोण से उन्होंने इस इतिहास को लिखा भी है। उन्होंने उस बात का विशेष अध्ययन किया है कि किसी विशेष समय में लोगों में रुचि-विशेष का मन्त्र तथा पोषण किधर से और किस प्रकार से हुआ है। जनता की चित्तवृत्तियों का स्पष्टीकरण करने के लिए उन्होंने प्रत्येक काल के आरम्भ में उस काल की परिस्थितियों का विवेचन किया है।

उन्होंने किसी काल की रचनाओं की विशेष प्रवृत्ति के अनुसार उस काल का नामकरण किया है। वे उस काल में अन्य प्रकार की रचनाओं की उत्पत्ति होती हुई मानते हैं तथा उनका भी मुख्य प्रवृत्ति वाली रचनाओं के पश्चात् वर्णन करते हैं, किन्तु किसी काल का नामकरण उस काल खण्ड की किसी विशेष ढंग की प्रचुर रचनाओं के स्वरूप के अनुसार ही करते हैं। किसी एक ढंग की रचना की प्रचुरता में उनका तात्पर्य यह है कि शेष दूसरे ढंगों की रचनाएँ मिल कर भी उसके बराबर नहीं होगी। इन रचनाओं में भी वे उनकी प्रगति का विशेष ध्यान रखते हैं तथा अप्रसिद्ध और साधारण ग्रन्थों की अपेक्षा, काल का नाम प्रसिद्ध ग्रन्थों के स्वरूप के आधार पर रखते हैं। इन अधिक मत्वा वाले प्रगति ग्रन्थों के आधार पर ही उन्होंने प्रत्येक काल का एक निर्दिष्ट सामान्य लक्षण स्थापित किया है।

हिन्दी के यह पहले इतिहासकार हैं, जिन्होंने वैज्ञानिक आधार पर हिन्दी साहित्य का काल-विभाजन करके उसके आधारे का भी तर्कपूर्ण स्पष्टीकरण किया है। इसलिए पञ्चवर्ती-काल में इनके काल-विभाजन के इन आधारों को विशेष मान्यता मिली। प्रगति-

१. ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ (वक्तव्य) स० १९९९, पृ० १।

२. देखिए वही, पृ० २।

३. देखिए वही, पृ० १।

४. “प्रगति भी किसी काल की लोक प्रवृत्ति की प्रतिध्वनि है।” वही पृ० ३।

चादी लेखको ने इतिहास का अध्ययन पूजीवादी विचारधारा से पथक् प्रगतिवादी विचार-धाराओं के आधार पर करने की जो चर्चा आलोच्य-काल के पश्चात् की वह समाज शास्त्र के सिद्धान्त-विशेष के आधार पर। इस प्रकार तो अनेक दृष्टिकोणों से साहित्य के इतिहास का अध्ययन हो सकता है, किन्तु शुक्ल जी के काल-विभाजन के आधार सामान्य-रूप में हिन्दी साहित्य की प्रगति के आधार पर हैं, इसलिए अधिकांश में मान्य रहे हैं। उनका काल-विभाजन न तो ग्रियर्सन की भांति, प्रवृत्तियों, राजाओं, प्रान्तों, कवियों तथा युगों आदि के आधार पर है, न मिश्रबन्धुओं की भांति, प्रवृत्तियों, अमावों तथा कालों के आधार पर। इसमें तो केवल प्रवृत्तियों को ही आधार बनाया गया है तथा उनके निरीक्षण और स्थिरीकरण का एक ठोस तथा वैज्ञानिक आधार भी स्थापित किया गया है। इनका वर्गीकरण इस प्रकार है — (१) आदि काल (वीर गाथा काल) स० १३५० से स० १३७५ तक, (२) पूर्व मध्यकाल (भक्तिकाल) स० १३७५ से स० १७०० तक, (३) उत्तर मध्यकाल (रीतिकाल) स० १७०० से स० १९०० तक तथा (४) आधुनिक काल (गद्यकाल) १९०० से स० १९८४ तक।

शुक्ल जी ने हिन्दी साहित्य का आरम्भ स० १०५० से इसलिए माना है कि इस समय में अपभ्रंश या पुरानी हिन्दी का प्रचार शुद्ध साहित्य या काव्य-रचनाओं में होने लगा था। वे प्राकृत की अन्तिम अपभ्रंश अवस्था से हिन्दी साहित्य का आविर्भाव मानते हैं।^१ अपभ्रंश को वे प्राकृताभास हिन्दी या पुरानी हिन्दी मानते हैं, इसलिए मिश्रबन्धुओं का उन पर यह आरोप कि वे अपभ्रंश को हिन्दी नहीं मानते भ्रमपूर्ण है।^२ मिश्रबन्धुओं ने हिन्दी का आदिकाल स० ७०० से माना है क्योंकि उन्होंने इस काल के कवियों को सच्चा कवि माना है। किन्तु शुक्ल जी का विचार है कि इस काल की अधिकांश रचनाएँ साहित्य की कोटि में नहीं आ सकती, क्योंकि कुछ जैन धर्म के तत्त्व निरूपण की, कुछ योग मार्ग की, कुछ केवल नोटिस मात्र तथा कुछ रचनाएँ पीछे की हैं। उन्हें इस काल में चार अपभ्रंश की साहित्यिक पुस्तकें तथा आठ देश भाषा की पुस्तकें मिलती हैं, जिनमें अधिकांश वीरगाथात्मक हैं। इस प्रकार वे इन ग्रन्थों के अतिरिक्त अन्य ग्रन्थों को साहित्यिक नहीं मानते। कुछ आलोचकों का विचार है कि शुक्ल जी का यह नामकरण अशुद्ध है। इस काल के कवि तो केवल नृपयश गान करते थे।^३ किन्तु शुक्ल जी का निश्चित विचार है कि इस समय “राज्याश्रित कवि अपने राजाओं के शौर्य, पराक्रम और प्रताप का वर्णन, अनूठी उक्तियों के साथ किया करते थे और अपनी वीरोल्लासिनी कविताओं से वीरों को उत्साहित किया करते थे।” वे यह मानते हैं कि इस काल के काव्य प्रायः सदिग्ध है तथा उन्हीं को लेकर उन्हें इस काल

१ देखिए ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’, वक्तव्य (स० १९९९), पृ० १।

२ “सम्भवतः शुक्ल जी अपभ्रंश को हिन्दी नहीं मानते रहे।” हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास,—ले० चतुरमेन शास्त्री, भूमिका, पृ० ११।

३ देखिए वही, पृ० १२।

४ देखिए ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ (स० १९९९), पृ० ३३।

पर विचार करना पड़ा है।^१ इसी काल के वर्णन के साथ साथ उन्होंने ब्रज्यानी सिद्धों तथा नाथ पंथी योगियों की परम्पराओं का विस्तृत विवेचन दो कारणों से किया है। एक तो इनकी भाषा की परम्परा का पुरानी हिन्दी की काव्य-भाषा से सम्बन्ध दिखाने के लिए तथा सन्त-सम्प्रदाय पर इनकी साम्प्रदायिक प्रवृत्ति और उनके संस्कारों का प्रभाव दिखाने के लिए।^२ वैसे उनके विचार से सिद्धों और योगियों की रचनाएं साम्प्रदायिक शिक्षा मात्र हैं तथा शुद्ध साहित्य के अन्तर्गत नहीं आतीं, क्योंकि उनका जीवन की स्वाभाविक सरणियों, अनुभूतियों और दशाओं से कोई सम्बन्ध नहीं है।

उन्होंने जहां एक ही काल में एक ही कोटि की रचनाओं के भीतर भिन्न-भिन्न प्रकार की परम्पराएं देखी हैं, वहां अलग-अलग शाखाएं करके उस सामग्री का विभाजन भी किया है, जैसे भक्तिकाल में दो काव्य-धाराएं—निर्गुण तथा सगुण भक्ति—निर्दिष्ट करके प्रत्येक धारा की दो-दो शाखाएं, निर्गुण की, ज्ञानाश्रयी तथा प्रेममार्गी तथा सगुण धारा की, राम भक्ति तथा कृष्ण भक्ति, बांटी हैं। इन्होंने इनकी एक दूसरी से पृथक् करने वाली विशेषताओं का भी निदर्शन किया है। इसलिए इनके भक्तिकाल के वर्णन को 'केवल वृत्तों के विवरण को जंगल का वर्णन समझ लेना' या 'केवल पांच साहित्यिक विषयों का विवरण मात्र कहना' भ्रमपूर्ण है।^३ इन्होंने रीतिकाल का कोई उप-विभाग नहीं किया है, क्योंकि रीतिवद्ध-कविता के स्वरूप आदि में कोई भेद न मिलने के कारण उसके उप-विभाग का उन्हें कोई संगत आधार नहीं मिला है।^४

आधुनिक काल में गद्य का आवर्भाव सब से प्रधान घटना होने के कारण इन्होंने उसके प्रसार का वर्णन विशेष विस्तार के साथ किया है। किन्तु इस काल को केवल गद्य-काल कहना उचित नहीं है। इसमें काव्य का विकास भी कम नहीं हुआ है। उनका विचार है कि इस काल में हिन्दी साहित्य के भीतर जितनी अनेकरूपता का विकास हुआ है, उतनी अनेकरूपता का विधान कभी नहीं हुआ। इस काल में उन्होंने अपने को सामान्य लक्षणों तथा प्रवृत्तियों के वर्णन तक सीमित रखा है, क्योंकि इस काल को वे इतिहास के अन्तर्गत लेना उपयुक्त नहीं समझते।^५ इन्होंने सं० १९२५ से सं० १९८४ तक के गद्य काल को २५, २५ वर्षों के तीन कालों में विभाजित किया है तथा उनके द्वारा पृथक्-पृथक् रूप से ब्रज

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', (सं० १९६६) पृ० ३३।

२. देखिए वही, पृ० २४।

३. देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास' चतुरसेन शास्त्री (सन् १९४५) पृ० १२, १३।

४. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' शुक्ल (वक्तव्य) सं० १९९९, पृ० ६।

५. "हमारे गद्य साहित्य का यह काल अभी हमारे सामने है। इसके भीतर रहने के कारण उसके सम्बन्ध में हम या हमारे सहयोगी जो कुछ कहेंगे वह इस काल का अपने सम्बन्ध में अपना निर्णय होगा। सच पूछिए तो वर्तमान काल जो चल रहा है, हमसे इतना दूर पीछे नहीं छूटा है कि इतिहास के भीतर आ सके।" वही, पृ० ५८९।

भाषा तथा खड़ी बोली गद्य का विकास दिखाया है। यही हिन्दी के प्रचार कार्य का भी विवरण दिया गया है। उन्होंने गद्य के साहित्य का विकास, उपन्यास, कहानी, नाटक, निबन्ध, समालोचना शीर्षको में प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय उत्थानों में दिखाया है तथा काव्य का विकास, पुरानी धारा तथा नई धारा में विभाजित करके और नई धारा को तीन उत्थानों में बांट कर, दिखाया है। इस प्रकार के विभाजन का उन्होंने कोई विशिष्ट आधार नहीं बताया है। उनका यह विभाजन भी अवैज्ञानिक तथा स्थूल है। साहित्य के किसी रूप अथवा प्रवृत्ति का विकास तब अधिक स्पष्ट हो सकता था, जब उसको पृथक् उत्थानों में विभाजित न करके उसकी परम्परा को कार्य-कारण-शृंखला में बाध कर एक साथ दे देते। तभी उन रूपों की विशेषताओं की विभिन्नताओं का स्पष्ट वर्णन हो सकता था। उन्होंने कुछ युगों का नामकरण साहित्य की प्रमुख प्रवृत्तियों, जैसे वीरगाथा तथा भक्ति के आधार पर किया है तथा कुछ का उस युग के ग्रन्थों के स्वरूप तथा शैली के आधार पर, जैसे 'रीतिकाल' तथा कुछ का साहित्य के स्वरूप (गद्य अथवा पद्य) के आधार पर जैसे 'गद्य-काल' रखा है, जो युक्तिसंगत नहीं है। सारे कालों के नामकरण भी कुछ चिन्तन तथा अध्ययन के पश्चात् प्रवृत्तियों के आधार पर हो सकते हैं, जैसे उदाहरण के रूप में रीतिकाल का शृंगार-काल अथवा अलकरण काल तथा आधुनिक काल के काव्य का विभाजन प्रथम, द्वितीय, तथा तृतीय उत्थानों की अपेक्षा आधुनिक रीतिकाव्य, इतिवृत्तात्मक-काव्य, छायावादी-काव्य, प्रगतिवादी-काव्य, प्रयोगवादी-काव्य के रूप में हो सकता है। उनके 'द्विवेदी-मंडल का काव्य', 'द्विवेदी मंडल के बाहर की काव्य-भूमि', 'छायावाद' आदि शीर्षक में कोई क्रम, व्यवस्था तथा आधार नहीं है। इसी प्रकार वे किसी साहित्य की प्रवृत्ति का विकास केवल उसी एक काल में दिखाते हैं, जिसमें उसकी अधिकता हो। अन्य कालों में क्षीण-रूप में बहने वाली उसकी धारा का निदर्शन नहीं करते, जिसके कारण उस प्रवृत्ति के अविच्छिन्न पूर्णरूप का दर्शन नहीं मिलता। वे यह तो स्वीकार करते हैं कि किसी काल में साहित्य के जिस रूप की सरिता वेग से प्रवाहित हुई है, वह आगे चलकर मंद मंटे ही हो गई हो पर पूर्णतया सूखी नहीं है। उन्होंने उस धारा का पूर्ण दिग्दर्शन नहीं कराया है तथा उसकी मुख्य प्रवृत्तियों के परिचायक एक कवि को शीर्ष-स्थान पर रख कर उस काल की प्रमुख प्रवृत्तियों को उसके द्वारा व्यक्त किया है।

इस प्रकार उनका काल-विभाजन हिन्दी के इतिहासों में स्पष्ट, उपयुक्त तथा प्रामाणिक है। उसका आधार तर्कपूर्ण तथा वैज्ञानिक है। इसीलिए मिश्रवन्धुओं तक ने कठोर आलोचना करते हुए भी उसकी श्रेष्ठता स्वीकार की है।^१ इस इतिहास में किसी काल के प्रतिनिधि कवियों की उन प्रमुख विशेषताओं का सम्यक् वर्णन हुआ है, जिनका प्रभाव उस युग पर पड़ा है। इसमें रीतिकाल तथा आधुनिक-काल के कवियों की साहित्यिक विशेषताओं पर बहुत सक्षिप्त विचार प्रकट किए गए हैं, क्योंकि उनका विचार है कि

१ देखिए 'हिन्दी भाषा तथा साहित्य का इतिहास' ले० चतुरसेन शास्त्री (१९४५) भूमिका, पृ० १३।

“इतिहास की पुस्तक में किसी कवि की पूरी तो क्या अधूरी आलोचना भी नहीं आ सकती। किसी कवि की आलोचना लिखनी होगी तो स्वतन्त्र-प्रबन्ध या पुस्तक के रूप में लिखूंगा।” इस प्रकार इतिहास में बहुत प्रसिद्ध कवियों के सम्बन्ध में ही थोड़ा विस्तार के साथ लिखा गया है। वे अपने इतिहास में साहित्य की प्रवृत्तियों को ही प्रमुखता देते हैं, व्यक्तियों को नहीं, फिर भी उन्होंने लेखकों तथा कवियों की सक्षिप्त तथा प्रौढ़ आलोचनाएँ प्रस्तुत की हैं।

उनका यह इतिहास केवल शुद्ध साहित्य का इतिहास है तथा भाषा, बोलियों, चित्रकला, संगीत आदि के विकास का इसमें समावेश नहीं है। कलाओं का वे साहित्य से यह सम्बन्ध मानते हैं कि साहित्य में आकर इनका निजी सम्बन्ध नहीं रहता, वे उसका अंग बन जाती हैं। उन्होंने सिद्धों तथा योगियों के साम्प्रदायिक-काव्य को शुद्ध साहित्य के अन्तर्गत न होने के कारण साहित्य के इतिहास के लिए अनावश्यक समझा है तथा अपभ्रंश को उन बहुत सी पुस्तकों को जिनका उत्प्रेष मिश्रब्रम्हों ने किया था, साहित्य-वाह्य होने के कारण साहित्य के अन्तर्गत नहीं लिया है।

शुक्ल जी यह तो स्वीकार करने हैं कि किसी काल के साहित्य की प्रवृत्तियों तथा जनता की चित्तवृत्तियों का आधार उस काल की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, साम्प्रदायिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियाँ होती हैं, किन्तु उनके प्रत्येक-काल के दिए गए परिचय के अन्तर्गत कहीं केवल राजनीतिक परिस्थिति तथा कहीं केवल धार्मिक या सांस्कृतिक परिस्थिति का ही उल्लेख हुआ है। रीतिकाल में किसी काल की परिस्थिति का चित्रण न करके केवल उसकी सामान्य विशेषताओं का अरुण मात्र किया गया है। यही अभाव आधुनिक काल में गटकता है। इसमें गद्य के विकास के सम्बन्ध में कुछ बातों का यत्र-तत्र उल्लेख मात्र कर दिया है तथा काव्य के विकास की विभिन्न प्रकार की स्थितियों तथा दशाओं का वर्णन न करके केवल पाश्चात्य काव्य-मिद्धान्तों का विवेचन करके, आधुनिक न्युचन्द्रतावादी तथा छायावादी काव्य से उनका तारतम्य-मात्र स्थापित किया गया है। इस प्रकार इस इतिहास के अन्तर्गत उन्होंने, स्वच्छन्दतावाद, कलावाद, प्रतीकवाद, प्रभाववाद, अनिव्यजनावाद, गत्य, शिव तथा सुन्दरम् के मिद्धान्त या फ्रायड के काम-वासना के मिद्धान्त आदि का विवेचन करके उस पर अपने विचार प्रकट किए हैं। उन्होंने आधुनिक काव्य की प्रवृत्तियों तथा उसके अन्तर्दर्शन के आधार पर इन काल के साहित्य के विकास को अधिक वैज्ञानिक तथा व्यवस्थित रूप में प्रस्तुत करने का काम प्रयास किया है। किसी भाषा तथा साहित्य के इतिहासकार को अपनी दृष्टि केवल उस भाषा तथा साहित्य की प्रकृति, स्वरूप तथा विकास पर प्रमुख रूप से रखनी आवश्यक है। वह उस साहित्य पर दूसरी भाषाओं के पड़े प्रभावों का तो अध्ययन कर सकता है पर किसी काल के पूरे साहित्य का निरूपण किसी अन्य भाषा के काव्य के मिद्धान्तों, यादों तथा प्रवृत्तियों के आधार पर नहीं कर सकता। शुक्ल जी तथा हिन्दी के अन्य कुछ विद्वानों की

यह बहुत बड़ी भूल रही है कि उन्होंने हिन्दी साहित्य का अध्ययन हिन्दी के स्वाभाविक तथा प्रकृतिगत निजी विकास को विशेष रूप में ध्यान में रखकर नहीं किया। यदि आधुनिक-काल पर अंगरेजी अथवा पाश्चात्य साहित्य का प्रभाव इतनी मात्रा में दिखाना वे उचित समझते थे, तो रीतिकाल के काव्य पर भी उन्हें, अरबी, फारसी काव्य का कुछ प्रभाव दिखाना उचित था। शुक्ल जी के पश्चात् भी हिन्दी साहित्य का ऐसा कोई इतिहास नहीं लिखा गया, जो उपर्युक्त आवश्यकताओं की पूर्ति करता हो।

इतिहासकार का कार्य जैसा शुक्ल जी का मत है, इतिहास का पक्का और व्यवस्थित ढांचा खड़ा करना तो होता ही है, किन्तु साहित्य की प्रवृत्तियों, विचार-धाराओं, शैलियों, स्वरूपों, दोषों, गुणों, सिद्धान्तों, वादों आदि के अध्ययन के साथ साहित्य के रूपों का वर्गीकरण, विश्लेषण तथा मूल्यांकन करना भी होता है। इनके अभाव में साहित्य का इतिहास आलोचनात्मक न रह सकेगा, केवल वृत्त अथवा काव्य-संग्रह मात्र रह जाएगा। इतिहासकार जितनी गवेषणा, आलोचना तथा ऐतिहासिक अनुसंधान की शक्ति रखता है, उतना ही साहित्य के इतिहास की समुचित रूप-रेखा खड़ी करने में समर्थ होता है। आदि से अन्त तक इतिहासकार का कार्य निरीक्षण, परीक्षण, विवेचन, विश्लेषण तथा आलोचना का है। जिस इतिहासकार में ये गुण जितने अनुपात में होंगे, वह उतना ही सफल इतिहासकार होगा। शुक्ल जी में ये गुण पर्याप्त मात्रा में थे। वे अपने इतिहास में इतिहासकार के अतिरिक्त सफल आलोचक के रूप में भी दिखाई पड़ते हैं। अनुसंधान, चिन्तन तथा इतिहास की सामग्री के अध्ययन, निरीक्षण, मूल्यांकन के साथ-साथ इतिहास का तारतम्य सजाने तथा उसे व्यवस्था देने का कार्य तो उन्होंने किया ही है, पर आलोचनात्मक दृष्टि से उन्होंने साहित्य के स्वरूप को भी परखा है। साहित्य के स्वरूप को परखने तथा गद्य और काव्य की प्रवृत्तियों का अध्ययन करके, किमी विशेष प्रकार के गद्य तथा काव्य का मूल्यांकन करने के लिए आलोचक इतिहासकार को आलोचना के कुछ विशिष्ट मानदण्डों का प्रयोग करना होता है। सफल आलोचक इतिहासकार वही होगा, जो किसी विशेष प्रकार के साहित्य का मूल्यांकन उस साहित्य की प्रकृति तथा स्वरूप की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, आध्यात्मिक तथा सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के आधार पर करे। किमी एक प्रकार के साहित्य या किमी विभागा के साहित्य के मानदण्डों पर किसी अन्य काल के साहित्य का मूल्यांकन करना भ्रमोत्पादक हो सकता है।

शुक्ल जी ने भिद्वो तथा योगियों के साहित्य को नैतिकता के आधार पर परखा है। 'नगुण भक्ति की अपेक्षा निर्गुण भक्ति, विशेषकर मत-मत का उनका मूल्यांकन सगुण-भक्ति-काव्य के, विशेष रूप में, तुलसी के काव्य के लोकमंगल, लोकादर्श, गुह्य तथा रहस्य के विरोध आदि आदर्शों में प्रभावित है। इसलिए उसका यथातथ्य मूल्यांकन नहीं हो पाया है। जिन कवियों के काव्य की उन्होंने विमूर्त तथा गम्भीर आलोचनाएँ पृथक् लिखी

५ 'जिस समय मुसलमान शासन में आए उस समय देश के पूर्वी भू-भागों में दम के नाम पर बत दुराचार फैला था। 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (म० १९९९) पृ० १२।

हैं, उनके प्रति उनका कुछ लगाव अधिक है। इसीलिए उनकी रचि तुलसी, जायसी, सूर के पक्ष में तथा कबीर, केशव आदि कवियों के विरोध में दिखाई पड़ती है। कबीर के व्यक्तित्व तथा काव्य को उन्होंने ऐसे रूप में प्रस्तुत किया है कि उसका वास्तविक महत्त्व दब गया है। उन्हें उनकी वाणी में लोक-वर्म की उपेक्षा दिखाई दी है। कबीर एक विशिष्ट परम्परा के उत्कर्षपूर्ण सांस्कृतिक स्वरूप के प्रतीक थे, यह वे नहीं दिखा सके। इसी प्रकार उन्होंने वैष्णव भक्ति की परम्परा का विकास न दिखाकर भक्ति-काव्य का कारण, मुसलमानों के आक्रमण से पैदा हुई निराशा बताया है, जो युक्तिपूर्ण नहीं है। निर्गुण पथ की किसी परम्परा का निदर्शन करना तो दूर, वे इसके अन्तर्गत कोई दार्शनिक-व्यवस्था दिखाने का प्रयत्न ही व्यर्थ समझते हैं।^१ वे उस पथ के विभिन्न तत्त्वों का निदर्शन मात्र करके रह जाते हैं, परम्परा-प्रदर्शन तथा प्रमाणों की ओर अधिक नहीं जाते। रीतिकाल के साहित्य में दोषों तथा अभावों का निर्देश वे आधुनिक-काव्य के मानदण्डों के आधार पर करते हैं, उस काल के आधार पर नहीं।^२ छायावादी काव्य में अर्थभूमि का सकोच तथा शैली की विलक्षणता द्वारा प्रतिक्रिया-प्रदर्शन का वेग भी उन्होंने काव्य के प्रति अपने निजी दृष्टि-कोण के आधार पर ही माना है।

उन्होंने काव्यालोचन के कुछ प्रमुख मानदण्डों तथा आधारों को मान्यता दी है। उन्होंने किसी काव्य में यह देखा है कि वह सच्चा काव्य है या सूक्ति मात्र है अथवा प्रबन्ध काव्य है या मुक्तक काव्य। मुक्तक में वे रस के छोटे देखकर उसकी उच्चता देखते हैं तथा प्रबन्ध में कथा का धारा-प्रवाह, मार्मिक स्थलों की पहचान तथा उसका विस्तृत-वर्णन, वाह्य दृश्य-वर्णन और स्वभाव-चित्रण की स्वाभाविकता तथा कौशल, छन्द के चुनाव की उपयुक्तता, रम और अलंकारों के निर्वाह की समीचीनता, भाषा की प्रौढ़ता तथा उसका नाद-सौन्दर्य, परिमार्जितता तथा भावानुकूलता आदि को देखते हैं। इसके अतिरिक्त कवि पर पड़ने वाले प्रभावों, उनके द्वारा परिस्थितियों के स्वरूप में परिवर्तन, कवि की नामग्री के उद्गम-स्थलों की खोज, उसकी मौलिकता, उसके काव्य पर पड़ने वाले प्रभाव, उनके काव्य की परम्परा, लोक-जीवन का हित तथा अनहित करने की उसकी शक्ति, कवि की अन्तर्वृत्ति का विवेचन आदि भी उनकी आलोचना-पद्धति के विभिन्न अंग हैं। इसके साथ-साथ उन्होंने निस्मकोच रूप में आधुनिक साहित्यिको को साहित्य-निर्माण के कार्य में आने वाली उनकी अभावधानियों जैसे उपन्यास तथा नाटकों में काल-दोष आदि का बहिष्कार, अपनी संस्कृति, परम्परा, व्यवहार, आचार तथा आदर्श के अनुरूप साहित्य रचना करना, साहित्य से एकदेशीयता, एकागिता, राजनीति, पाश्चात्य अनुपयोगी निद्रान्तों का बहिष्कार करना तथा साहित्य को जीवन से सम्बद्ध तथा व्यापक बनाना आदि का निर्देश करके उनका मार्ग-प्रदर्शन भी किया है।

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (सं० १९६६), पृ० १०५ ।

२ "प्रकृति की अनेकरूपता, जीवन की भिन्न-भिन्न चित्य बातों तथा जगत् के नाना रहस्यों की ओर कवियों की दृष्टि नहीं जाने पाई।" वही पृ० २६४ ।

अपने इतिहास में स्थान-स्थान पर उन्होंने साहित्य सम्बन्धी विभिन्न सकेत, निर्देश, प्रेरणाएँ तथा विचार प्रकट किए हैं। 'मूर-मागर' की गीत-काव्य-परम्परा का विवेचन करते हुए वे कहते हैं कि "देव की अन्तर्वर्तिनी मूल भाव धारा के स्वरूप के ठीक-ठीक परिचय के लिए ऐसे गीतों का पूर्ण संग्रह बहुत आवश्यक है। पर इस संग्रह-कार्य में उन्हीं का हाथ लगाना ठीक है, जिन्हें भारतीय-संस्कृति के मार्मिक स्वरूप की परख हो और जिन में पूर्ण ऐतिहासिक दृष्टि हो।" इसी प्रकार उपन्यास तथा कहानियों में किस प्रकार का चित्रण हो सकता है, इसका भी उन्होंने एक लम्बा व्योरा दिया है।^१ काव्यात्मक आलोचना शैली के विरोध में भी उन्होंने अपने विचार प्रकट किए हैं कि "कविता भावमयी, रसमयी और चित्रमयी होती है, इसमें यह आवश्यक नहीं कि उनके स्वरूप का निरूपण भी भाव-मय, रसमय और चित्रमय हो।"^२ इसी प्रकार तुकों तथा छन्दों के सम्बन्ध में उन्होंने अपना मत प्रकट किया है।^३

उन्होंने कभी-कभी प्रगंमात्मक शैली को अपनाकर भविष्य सम्बन्धी अनुमानाश्रित भाव भी व्यक्त किए हैं, जिनका 'साहित्य के इतिहास' जैसी ठोस वस्तु में कोई स्थान नहीं है, जैसे कृष्ण काव्य के सम्बन्ध में उनका यह विचार कि "ये कृष्णभक्त कवि हमारे साहित्य में प्रेम माधुर्य का जो सुवा-स्रोत बहा गए हैं, उनके प्रभाव से हमारे काव्य-क्षेत्र में रसमत्ता और प्रफुल्लता बराबर बनी रहेगी। दुःखवाद की छाया आ आ कर भी टिकने न पाएगी।"^४ इस प्रकार के वाक्यों में प्रशंसा तथा विगिष्ट-रुचि प्रदर्शन ही की भावना अधिक है, गम्भीर विवेचन तथा विश्लेषण की नहीं है।

उन्होंने अपने इतिहास में विभिन्न ग्रन्थों की शैलियों की परम्पराओं की भी खोज-बीन करके निष्कर्ष प्रस्तुत किए हैं। आख्यानक-काव्यों, रीतिग्रन्थों तथा दोहा चौपाई आदि की परम्पराओं का निरूपण इसके उदाहरण हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने कवियों की जीवनी के सदेष्टपूर्ण स्थलों का प्रमाण के आधार पर विवेचन प्रस्तुत किया है तथा ग्रन्थों की प्रामाणिकता तथा अप्रामाणिकता के प्रश्नों को तर्क, विश्लेषण तथा अन्तः साक्ष्य साक्ष्यों के द्वारा मुलझाया है। 'पृथ्वी राज रामो' आदि ग्रन्थों का विवेचन इसका उदाहरण है।^५ इसी प्रकार पुराने कवियों के जीवन-चरित्रों को प्रामाणिक रूप में प्रस्तुत करने का बहुत अंश में उन्होंने नफल प्रयास किया है। नवीन कवियों के सम्बन्ध में न इसकी इन्होंने आवश्यकता समझी, न इसके लिए उनके इतिहास में स्थान ही था।

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' (न० १९९९) पृ० १८६।

२. देखिए वही, पृ० २४४।

३. देखिए वही, पृ० ६२३।

४. देखिए वही, पृ० ७१४।

५. देखिए वही, पृ० २१८।

६. देखिए वही, पृ० ४४ में ५६ तक।

इतिहास लेखक के लिए जितनी गम्भीरता तथा सहनशीलता की आवश्यकता है, शुक्ल जी में वह पर्याप्त मात्रा में थी, किन्तु कुछ स्थलों पर उनकी लेखनी, तीखी तथा व्यंग्यपूर्ण हो गई। मिश्रबन्धुओं पर उन्होंने निर्दयता तथा निर्ममता के साथ व्यंग्य ही नहीं किए, वरन् उनकी कटु आलोचना भी की है।^१ इसी प्रकार महावीर प्रसाद द्विवेदी तथा श्यामसुन्दर दास जैसे समकालीन विद्वानों के प्रति भी उन्होंने ऐसे कठोर सत्यो की व्यंजना की है।^२ यही नहीं कभी-कभी आवेश में आकर या जान कर उन्होंने कटु शब्दों का भी प्रयोग किया है, जैसे 'जायसी-ग्रन्थावली' की भूमिका में उन्होंने एक पथ विशेष के अनुयायियों को मूर्खपन्थी कहा है तथा मिश्रबन्धुओं को दृष्टि में रख कर अपने इतिहास में यह वाक्य लिखा है कि "अपनी भली बुरी रुचि के अनुसार कवियों की श्रेणी बाधना, उन्हें नन्दर देना एक बेहूदा बात समझी जाती है।"^३ इस प्रकार अपने समय के प्रायः बड़े से बड़े आलोचकों की बात को उन्होंने तर्कों की कसौटी पर परख कर ही स्वीकार किया है अन्यथा जोरदार शब्दों में उसे अस्वीकार कर दिया है।

इस प्रकार उनका इतिहास, विशेष रूप में वैज्ञानिक तथा महत्त्वपूर्ण है। इसके अनुकरण पर परवर्तीकाल में बहुत से इतिहास लिखे गए, किन्तु इस रूप में इससे सुन्दर तथा पूर्ण इतिहास हिन्दी को आलोच्य-काल में फिर नहीं मिला।

श्यामसुन्दर दास :—

श्याम सुन्दर दास जी ने अपने ग्रन्थ 'साहित्यालोचन' में इतिहास सम्बन्धी विचारों का प्रतिपादन किया है। स० १९२७ में इनका 'हिन्दी भाषा और साहित्य' नामक इतिहास भी प्रकाशित हुआ। इसकी विशेषता बताते हुए वे लिखते हैं कि "मैंने प्रत्येक युग की मुख्य मुख्य विशेषताओं का उल्लेख किया है और यह दिखाने का उद्योग किया है कि साहित्य की प्रगति किस समय में किस ढंग की थी। इस विचार से यह अन्य इतिहासों से भिन्न है और यही इसके प्रस्तुत करने का मुख्य कारण है।"^४ उनका विचार है कि किसी साहित्य का इतिहास, भावों, विचारों तथा चित्तवृत्तियों के विकास का इतिहास है और भाषा का इतिहास अभावों, विचारों तथा चित्तवृत्तियों के व्यञ्जन के ढंग का इतिहास है। वे इतिहास

१. "जो वीर रस की पुरानी परिपाटी के अनुसार कही वर्णों का द्वित्व देखकर ही प्रकृत भाषा और कही चौपाई देखकर ही अवधि या वसवाड़ी समझते हैं, जो भाव को 'थोट' और विचार को 'फीलिंग' कहते हैं, वे यदि उद्धृत पद्यों को सबत् १००० से क्या सम्बत् ५०० के भी बताए तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है।" हिन्दी साहित्य का इतिहास' (स० १९९९) वक्तव्य पृ० ५ तथा देखिए वही पृ० ५८५-५८६।
२. "द्विवेदी जी के लेखों को पढ़ कर ऐसा जान पड़ता है कि लेखक बहुत मोटी अक्ल के लेखकों के लिए लिख रहा है।" वही पृ० ५६३।
३. देखिए वही, पृ० ५८३।
४. देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य' (स० १९८७) पृ० ६।

लेखन के लिए विभिन्न कालों की साहित्यिक प्रगति का समुचित अन्वेषण तथा साहित्य की जातिगत, देशगत तथा कालगत विशेषताओं से परिचित होना आवश्यक समझते हैं।

वे मानते हैं कि हिन्दी साहित्य का इतिहास निर्दिष्ट कालों में कठिनाता में बांटा जा सकता है, क्योंकि हिन्दी साहित्य का जो प्रवाह बहा है वह बहता ही रहा है। उसमें विभिन्न कालों में परिवर्तन तो होते रहे हैं, किन्तु प्रवाह का मूल एक सा ही बना रहा है।^१ उनका विचार है कि एक काल के कवियों को दूसरे काल के कवियों से पृथक् करने वाले कुछ विशेष गुण, जैसे कविता का विषय, विषय-प्रतिपादन की शैली तथा भाव-व्यञ्जना का ढंग आदि होते हैं। किसी काल के सामाजिक जीवन की विशेषताएं, उसके राजनीतिक-संघटन, धार्मिक-विचार तथा आध्यात्मिक कल्पनाओं के अतिरिक्त उसके साहित्य में भी व्यजित होती हैं। उनकी मान्यता है कि यद्यपि किसी कवि पर उसके काल, जाति तथा स्थिति का प्रभाव पड़ता है, पर वह भी उन पर अपना प्रभाव डालता है, क्योंकि उसकी भी निजी सत्ता होती है। इसके अतिरिक्त किसी भाषा के साहित्य पर वे अन्य उन साहित्यों का भी प्रभाव होना मानते हैं, जिनसे उनका सम्पर्क होता है।^२

उन्होंने हिन्दी साहित्य को चार भागों में बांटा है, (१) आदियुग (वीरगाथाओं का युग) स० १०५० से स० १४०० तक, (२) पूर्व मध्यकाल (भक्ति काल) स० १४०० से स० १७०० तक, (३) उत्तर मध्यकाल (रीति ग्रन्थों का युग) स० १७०० से स० १९०० तक तथा (४) आधुनिक युग (नवीन विकास का युग) स० १९०० से अब तक। उनका यह विभाजन काल-क्रमानुसार, युगानुसार तथा प्रवृत्तियों के अनुसार किया गया है। इनके इतिहास के विभाजन का आधार समाज की विभिन्न परिस्थितियों का परिवर्तन है। वे यह तो मानते हैं कि समाज की विभिन्न स्थितियों से साहित्य का बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध होता है, परन्तु वे उस सम्बन्ध को ऐसा यात्रिक तथा कठोर नहीं मानते कि साहित्य उन स्थितियों की अवहेलना न कर सके तथा स्वतन्त्र रूप में उसका विकास न हो सके। वे साहित्य को एक वैयक्तिक कला मानते हैं तथा उसके निर्माण में प्रत्येक बड़े साहित्यकार की अपनी वैयक्तिक-विशेषताओं को भी स्वीकार करते हैं।^३ वे किसी साहित्य के अध्ययन में ऐतिहासिक दृष्टि से किसी जाति के परम्परागत जीवन अर्थात् उसके जातीय भाव पर तथा दूसरे उस जीवन के परिवर्तनशील रूप पर विचार करना आवश्यक समझते हैं।^४ जातीय भाव

१ देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य' स० १९८७, पृ० ५१।

२ देखिए वही, पृ० ५६।

३ "वास्तव में साहित्य के इतिहास का सच्चा ज्ञान तभी हो सकता है जब विभिन्न कालों की सामाजिक, राजनीतिक तथा धार्मिक आदि स्थितियों से उसके सम्बन्ध का निरूपण होता जाय, साथ ही उसकी वे विशेषताएं भी स्पष्ट हो जाएं, जो प्रतिभाशाली तथा विलक्षण कवियों और लेखकों से उसे प्राप्त होती हैं।" वही, पृ० १९५।

४. देखिए वही, पृ० ४६।

से उनका तात्पर्य उन साधारण भावों से है, जो किसी देश तथा काल में अधिकता से वर्तमान रहते हैं और जातीय प्रकृति के व्यञ्जक या बोधक होते हैं। इन्हीं के आधार पर वे किसी जाति की शक्ति, उसकी भ्रुटि और उसकी मानसिक तथा नैतिक स्थिति का ज्ञान प्राप्त करते हैं।

अपने इतिहास में उन्होंने हिन्दी के जातीय तथा देशगत साहित्य तथा उसके कलापक्ष की विशेषताओं का विवेचन किया है। वे हिन्दी की दो महत्त्वपूर्ण विशेषताएँ बताते हैं। पहली यह कि हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक युग से पूर्व, संस्कृत साहित्य उन्नति की चरम-सीमा को पहुँच कर अधःपतित हो गया था, जिसके कारण एक तो हिन्दी काव्य का क्षेत्र बहुत कुछ परिमित हो गया और दूसरे हिन्दी भाषा भी स्वामाविक रूप में विकसित न हो कर बहुत दिनों तक अव्यवस्थित बनी रही तथा दूसरी यह कि हिन्दी साहित्य का सम्पूर्ण युग अशान्ति, निराशा तथा पराधीनता का युग रहा है, जिसके परिणामस्वरूप, हिन्दी में सदैव करुणा की एक हलकी सी अन्तर्धारा व्याप्त रही है तथा इसमें नाटको, उपन्यासों तथा अन्य मनोरंजक साहित्यागों का अभाव रहा है।

हम इनकी दोनों मान्यताओं को अमान्य समझते हैं। हिन्दी साहित्य के प्रारम्भ से पूर्व, संस्कृत ही नहीं बल्कि पाली, प्राकृत तथा अपभ्रंश का साहित्य भी विशेष समृद्ध हो गया था किन्तु इनके समृद्ध या अधःपतित होने से हिन्दी काव्य के क्षेत्र के परिमित होने का कोई कारण नहीं दिखाई देता। हम यह भी नहीं मानते कि हिन्दी-काव्य की अव्यवस्था बहुत दिनों तक बनी रही। वास्तव में हिन्दी साहित्य का स्वामाविक रूप में विभिन्न परिस्थितियों के अनुसार विकास हुआ है तथा उसके अव्यवस्थित होने का प्रमाण तथा लक्षण नहीं दिखाई देता। हिन्दी के प्राचीन साहित्य की सामग्री के अधिकाधिक उपलब्ध होने से यह स्पष्ट होता जा रहा है कि इसका विकास स्वामाविक तथा व्यवस्थित रूप में हुआ है। उनकी दूसरी यह धारणा भी अमान्य है कि समस्त हिन्दी साहित्य में करुणा धारा ही व्याप्त है। वास्तव में वीरगाथा काल, भक्तिकाल, रीतिकाल तथा आधुनिक काल का अधिकांश साहित्य करुणा की भावना से असम्पृक्त है। नवीन खोज के आधार पर यह भी सिद्ध होता जा रहा है कि मनोरंजक साहित्य का इसमें अभाव नहीं रहा है।^१ इनकी इन दोनों विशेषताओं का निरूपण यह अवश्य प्रकट करता है कि उन्होंने पहली बार सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य के समन्वित रूप की विशेषताओं का चिन्तन किया है किन्तु वे हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियों का, प्राचीन साहित्यिक परम्पराओं से सम्बन्ध स्थापित करने में असमर्थ रहे।

१ "इस प्रकार विक्रम की तेरहवीं शताब्दी से हिन्दी नाटक के विकसित रूप की परम्परा सिद्ध हो जाती है।" 'हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास'—ले० डा० दशरथ ओझा (१९५४), पृ० ९३।

अयोध्यासिंह उपाध्याय —

उपाध्याय जी ने बाबू रामदीन सिंह रीडरशिप के सम्बन्ध से पटना विश्वविद्यालय में जो व्याख्यान दिए, उनके संग्रह को उन्होंने 'हिन्दी भाषा तथा उसके साहित्य का विकास' नाम से प्रकाशित किया। इसमें हिन्दी साहित्य के पूर्व रूप से ईसा की बीसवीं शताब्दी तक के साहित्य का परिचयात्मक विवरण दिया गया है। इसकी यह विशेषता है कि इसमें भाषा का विवेचन अधिक विस्तार से दिया गया है तथा इसकी शैली इतिहास के अनुरूप न होकर व्याख्यान की है। इसमें प्रवृत्तियों के अनुसार साहित्य का विभाजन न करके कालानुसार विवरण मात्र दिया गया है तथा स्थान-स्थान पर अन्य आलोचकों के कुछ कवियों के सम्बन्ध में लिखे विचारों के उद्धरण भी दिए हैं।

रामशंकर शुक्ल 'रसाल' —

इनका 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' स० १९८८ में प्रकाशित हुआ। इसमें किसी काल की प्रधान-विचार-धारा के अनुसार कालों का विभाजन किया गया है तथा हिन्दी का जन्म काल स० ७०० से ९०० तक माना गया है। 'रसाल' जी अपभ्रंश प्रभावित कवि-भाषा को हिन्दी नहीं कहते, इसलिए वे हिन्दी का साहित्यिक रूप में प्रारम्भ स० १००० से मानते हैं। इनके इतिहास में आधुनिक कवियों के काव्य का भी संक्षिप्त विवेचन मात्र है। इनके काल-विभाजन में कुछ नवीनता मिलती है। हिन्दी के प्रथम काल को उन्होंने वीरगाथा काल न कह कर 'आदि काल' कहा है तथा इस समय के साहित्य को 'जय काव्य' की संज्ञा दी है। दूसरे काल का नाम मध्य-काल रख कर उसके 'पूर्व' तथा 'उत्तर' दो भेद किए हैं, जिनके अन्तर्गत 'धार्मिक-काव्य' का शीर्षक देकर भक्ति, प्रेम तथा ज्ञानात्मक काव्य का विवेचन किया है। इसी प्रकार उन्होंने रीतिकाल का नाम 'कला-काल' रखा है तथा काव्य रीति विषयक लक्षण-ग्रन्थों के साथ काव्य-कला को प्राधान्य देने वाले कवियों का भी विवेचन किया है। वर्तमान काल में सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, भौगोलिक तथा आर्थिक दशाओं के वर्णन के साथ उस काल पर पड़ने वाले प्रभावों का भी वर्णन किया है तथा साहित्यिक-काव्य-भाषा के विकास पर यथेष्ट प्रकाश डाला है। इस इतिहास में भी कवियों की कृतियों के उदाहरण नहीं दिए गए हैं तथा लेखक के अपने निर्णयों के भी दर्शन नहीं होते हैं। इसमें केवल उपलब्ध सामग्री को ही वैज्ञानिक रूप में सजाने का प्रयास किया गया है।

शान्तिप्रिय द्विवेदी —

द्विवेदी जी की 'कवि और काव्य' नामक पुस्तक के कुछ निबन्धों में उनका ऐतिहासिक दृष्टिकोण दिखाई पड़ता है। 'प्राचीन हिन्दी कविता' नामक लेख में उन्होंने प्राचीन हिन्दी की विशिष्टताओं का चिंतनपूर्ण विवेचन किया है। वे प्राचीन हिन्दी कविता का सर्वश्रेष्ठ अलौकिक विषय ईश्वर और उसकी विभूति तथा सर्वश्रेष्ठ लौकिक विषय-पुरुष और प्रकृति (नारी) मानते हैं। वे रीतिकाल के साहित्य के अध्ययन में नैतिक दृष्टिकोण

का आधार लेना उचित नहीं समझते तथा उसके महत्त्व का अध्ययन स्नेह, सहानुभूति तथा गम्भीरता के आधार पर करना ठीक समझते हैं। वे रीतिकाल के साहित्य पर सस्कृत और फारसी की कविताओं का प्रभाव मानते हैं।^१ इसी प्रकार उन्होंने 'इतिहास के आलोक में' तथा 'छायावाद और उसके बाद' नामक निबन्धों में लोक-रुचि तथा लोक-विचार धारा के आधार पर साहित्य के विकास का अध्ययन किया है।^१

कृष्णशंकर शुक्ल —

शुक्ल जी का स० १९११ में प्रकाशित 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' किसी एक काल को लेकर लिखा जाने वाला प्रथम इतिहास है, जिसमें केवल १०० वर्षों के साहित्य का इतिहास दिया गया है। इसमें पूर्व-मीठिका के रूप में भारतेन्दु से पूर्व का सक्षिप्त इतिहास दिया गया है तथा फिर आधुनिक काव्य को ब्रज-काव्य तथा खड़ी बोली काव्य-धारा में विभाजित किया गया है। इन्होंने सम्पूर्ण आधुनिक-काल को कालक्रमानुसार तीन भागों में बांट दिया है, आरम्भिक-काल (स० १९२४ से स० १९६० तक) मध्य काल (स० १९६० से १९७५ तक) तथा नवीन काल (स० १९७५ से स० १९९३ तक) तथा गद्य और उसके विभिन्न रूपों का विवेचन पृथक् पृथक् किया है। इसमें साहित्य की प्रवृत्तियों का विवेचन तथा निजी निर्णय का अभाव है।

गौरीशंकर 'सत्येन्द्र' —

स० १९८३ में सत्येन्द्र जी ने अध्ययन शैली का स्वरूप उपस्थित करने तथा साहित्य के अमर रूप और उसके धारा-रूप की झाकी कराने के लिए 'साहित्य की झाकी' नामक पुस्तक लिखी। इसमें निबन्धी द्वारा हिन्दी साहित्य के महत्त्वपूर्ण विषयों का ऐतिहासिक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है तथा उसके विकास की अविच्छिन्न धारा तथा उस पर पड़े काल और परिस्थितियों के योग को प्रदर्शित किया गया है। इन निबन्धों में इतिहास की सी क्रम-वद्धता नहीं है, किन्तु परम्परागत ऐतिहासिक विकास धारा को लेकर चलने के कारण इसका विशेष महत्त्व है।

डा० रामकुमार वर्मा —

वर्मा जी का 'हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास' स० १९९५ में प्रकाशित हुआ। इसमें स० ७५० से १७५० तक के हिन्दी साहित्य का, नवीन दृष्टिकोण तथा शैली में वैज्ञानिक रूप में विवेचन हुआ है। इनका लक्ष्य ऐतिहासिक सामग्री के साथ कवियों और साहित्यिकों की प्रवृत्तियों की आलोचना करना है तथा इन्होंने साहित्य की सस्कृति का

१. देखिए 'कवि और काव्य' (१०३६), पृ० ५५।

२. देखिए 'युग और साहित्य', द्वितीय संस्करण (१९५०), पृ० ५१ तथा १९१।

आदर्श सुरक्षित रखते हुए पश्चिम की आलोचना शैली को ग्रहण करने का प्रयत्न किया है, जिसमें वे बहुत कुछ सफल हो गए हैं।^१ इसकी एक यह भी विशेषता है कि इसमें आरम्भ में इतिहासों का संक्षिप्त इतिहास भी दिया है, जो अधिकांश परिचयात्मक ही है। विभिन्न इतिहासों की गम्भीर आलोचना इसमें नहीं की गई है। इसके अतिरिक्त इसमें हिन्दी के इतिहास की सामग्री तथा साधनों का उल्लेख करके हिन्दी साहित्य का काल-विभाजन भी दिया गया है। इन्होंने भी हिन्दी साहित्य को चार कालों में विभाजित किया है, चारण काल (सं० १००० से सं० १३७५), भक्ति काल (सं० १३७५ से सं० १७०० तक), रीतिकाल (सं० १७०० से सं० १९०२ तक) तथा आधुनिक-काल (सं० १९०२ से अब तक), इन विभाजनों के अतिरिक्त इन्होंने प्रत्येक काल में एक विशिष्ट विचार-धारा तथा एक संस्कृति के केन्द्र का भी उल्लेख किया है।^२ इनका विचार है कि प्रथम काल में संस्कृति की धारा, राजस्थान, द्वितीय में राजस्थान तथा मध्य प्रदेश, तृतीय में राजस्थान, मध्य प्रदेश और दक्षिण तथा चतुर्थ काल में सम्पूर्ण भारत में थी। इसी प्रकार ये मानते हैं कि चारण-काल में साहित्य की विचारधारा लौकिक, भक्ति-काल में पारलौकिक, रीतिकाल में पारलौकिक के वेश में लौकिक तथा आधुनिक काल में लौकिक पारलौकिक रही है। इनका संस्कृति के केन्द्रों तथा विचारधाराओं के परिवर्तन का उल्लेख स्थूल कथन मात्र है तथा इतने बड़े इतिहास की भव्यता के अनुकूल नहीं है। संस्कृति के केन्द्र के परिवर्तन के अतिरिक्त यदि ये हिन्दी के अन्तर्गत आने वाली भाषाओं के उत्थान-पतन तथा साहित्यिक उन्नति और अवनति के इतिहास की रूपरेखा का दिग्दर्शन करते तथा उनके भाग्य-विपर्यय का कारण प्रस्तुत करते, तो इतिहास के स्वरूप को स्पष्ट समझने में सरलता होती। इस इतिहास में हिन्दी साहित्य के केवल दो काल, चारण-काल तथा भक्ति-काल का इतिहास दिया गया है। भक्ति-काल में प्रवृत्तियों के आधार पर सत्य-काव्य, प्रेम-काव्य, राम-काव्य तथा कृष्ण-काव्य का विवेचन किया गया है। हिन्दी के इन दो कालों के विवेचन के लिए यह इतिहास अपना विशिष्ट स्थान रखता है। इसका कवियों की जीवनी, जन्म-काल, ग्रन्थों, साहित्यिक-प्रवृत्तियों आदि का विवेचन विशेष वैज्ञानिक, गम्भीर तथा पाण्डित्यपूर्ण है।

मोतीलाल मेनारिया —

मेनारिया जी का 'राजस्थानी साहित्य की रूपरेखा' नामक ग्रन्थ सं० १९९६ में प्रकाशित हुआ। यह हिन्दी की किसी एक प्रान्तीय भाषा का प्रथम इतिहास है। उनका विचार है कि हिन्दी-साहित्य के इतिहासों में पिंगल, अवधी, बुन्देलखंडी आदि भाषाओं की अपेक्षा डिंगल भाषा के साहित्य की विशेष अवहेलना की गई है। इसलिए उन्होंने इस इतिहास में विशेष रूप से राजस्थानी साहित्यकारों की प्रमुख रचनाओं तथा उसके साहित्य की विशेषताओं का निरूपण किया है। इन्होंने भी सम्पूर्ण राजस्थानी-साहित्य को प्राचीन-

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास' (प्रथम संस्करण) निवेदन पृ० २ ।

२ देखिए वही, पृ० २४, २५, २६ ।

काल, मध्य-काल, उत्तरकाल तथा आधुनिक-काल में विभाजित किया है। इनका कथन है कि जब हिन्दी साहित्य के इतिहासकार वीरगाथा-काल में ढिङ्गल के कवियों को अपनाते हैं, तो क्या कारण है कि उनकी कृतियों का समावेश अन्य कालों में न किया जाय।^१ इस पुस्तक की रचना, विशेष खोज तथा अध्ययन का परिणाम है तथा इसमें कवियों का चुनाव काव्योत्कर्ष, भाषा-शास्त्र तथा इतिहास की दृष्टि से किया गया है।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी —

द्विवेदी जी ने सन् १९४० में 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' प्रकाशित की, जिसमें 'विश्व भारती' के अहिन्दी भाषी साहित्यकारों को हिन्दी साहित्य का परिचय कराने के लिए दिए गए व्याख्यानो का सकलन है। यद्यपि यह पुस्तक हिन्दी साहित्य का इतिहास नहीं है, फिर भी हिन्दी साहित्य की सांस्कृतिक परम्पराओं के सदर्म में भक्तिकाल तथा रीतिकाल के साहित्य को शास्त्रीय आधार पर व्यक्त करने के कारण, इसका विशेष महत्त्व है। इसमें वीरगाथा-काल तथा आधुनिक काल का वर्णन नहीं है, क्योंकि इसका उद्देश्य केवल हिन्दी साहित्य की एक ऐसी पाठ्यपूर्ण भूमिका प्रस्तुत करना है, जो समकालीन इतिहासों को अधिक स्पष्ट तथा भविष्य में लिखे जाने वाले इतिहासों का मार्ग प्रदर्शन कर सके। अपने दोनों उद्देश्यों में यह विशेष सफल है।

इस भूमिका की दो प्रमुख विशेषताएँ हैं, पहली तो यह है कि इसमें हिन्दी साहित्य के इतिहासों की परम्परा में सब से पहले हिन्दी साहित्य को सम्पूर्ण भारतीय-साहित्य की अविच्छिन्न परम्परा में देखा गया है तथा सस्कृत, पाली, प्राकृत और अपभ्रंश के साहित्य के आधार का अध्ययन हिन्दी साहित्य की विभिन्न धाराओं में किया गया है। पुस्तक के अंत में संक्षेप में वैदिक, बौद्ध और जैन-साहित्यों का परिचय भी कराया गया है। इसकी दूसरी विशेषता यह है कि इसमें हिन्दी साहित्य की अविच्छिन्न-विकास परम्परा का अध्ययन तथा उसमें होने वाली विभिन्न क्रिया-प्रतिक्रियाओं का विश्लेषण करके, उसको प्रभावित करने वाले, भौगोलिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक तथा वैयक्तिक कारणों की खोज की गई है। भारतीय-समाज, सस्कृति, चिन्तन आदि के आधार पर साहित्य के क्रम-विकास का इसका दृष्टिकोण पूर्णतया नवीन है।

इन्होंने इसमें कुछ मौलिक मान्यताओं को व्यक्त किया है तथा श्यामसुन्दर दास आदि विद्वानों के इस मत का विरोध किया है कि हिन्दी साहित्य एक हतदरप पराजित जाति की सम्पत्ति है तथा वह एक निरन्तर पतनशील जाति की चिन्ताओं का मूर्त प्रतीक है।^२ उनका विचार है कि इसलाम के प्रवेश से हिन्दी साहित्य के इतिहास पर कोई विशेष

१. देखिए 'राजस्थानी साहित्य की रूपरेखा', भूमिका, पृ० १।

२. देखिए 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' (सन् १९४०), पृ० २।

प्रभाव नहीं पड़ा है।^१ वे समझते हैं कि हिन्दी की सारी साहित्यिक चेतना स्वाभाविक है, अस्वाभाविक अवगति की नहीं तथा सहस्राब्दक का हिन्दी साहित्य बौद्ध या अन्य किसी भी काल के इतिहास से कम महत्वपूर्ण नहीं है। उनके विचार से हिन्दी का आदि काल और भक्ति काल भारतीय साहित्य की परम्परा का स्वाभाविक विकास और लोक-चेतना का विकसित रूप तथा प्रतीक था, मुसलमानी आक्रमण का प्रतीक नहीं था। उन्होंने इसकी माप विभिन्न मतों, सम्प्रदायों तथा दार्शनिक चिंतन के आधार पर नहीं की है। उनका यह विचार साहित्य के विकास के मान्य सिद्धान्तों के विपरीत है। यह तो माना जा सकता है कि हिन्दी साहित्य की एक अविच्छिन्न परम्परा है तथा उम पर पड़े हुए वाह्य प्रभावों ने उसके स्वरूपों को कुछ ही अंशों में केवल वाह्य रूप में प्रभावित किया है, पर यह नहीं कहा जा सकता कि इस्लाम का इस पर किसी प्रकार से कोई प्रभाव नहीं पड़ा। इस प्रभाव को स्वयं उन्होंने भी आगे चल कर मान लिया है।^२

उन्होंने हिन्दी साहित्य को अपभ्रंश की अविच्छिन्न परम्परा से सम्बद्ध करके उसकी धाराओं के विकास को अपभ्रंश की कविता का स्वाभाविक विकास माना है। वे चन्द बरदाई को हिन्दी भाषा का आदि कवि कम तथा अपभ्रंश का अन्तिम कवि अधिक मानते हैं।^३ वे शुक्ल जी के विपरीत यह मानते हैं कि सत मत पर इस्लामी एकेश्वरवाद तथा सूफियों के प्रेमवाद की अपेक्षा भारतीय प्रभाव ही पड़े है। उनका कथन है कि 'मैं केवल इस बात पर जोर देता रहा हूँ, जहाँ तक उनकी उपस्थापना पद्धति, विषय, भाव, भाषा, अलंकार, छन्द, पद आदि का सम्बन्ध है, ये सन्त सौ फी सदी भारतीय परम्परा में पड़ते हैं।'^४ उन्होंने हिन्दी में दो प्रकार की अपभ्रंशों से, भिन्न जाति की दो चीजों का विकास दिखाया है, पञ्चमी अपभ्रंश से राजस्तुति, ऐहिकतामूलक, श्रृंगारी-काव्य, नीति-विषयक फुटकल रचनाएँ और लोक-प्रचलित कथानक तथा पूर्वी-अपभ्रंश से निर्गुणिया सन्तों की शास्त्र-निरपेक्ष उग्र विचार-धारा, झाड़ फटकार, अक्खड़पना, सहजशून्य की साधना, योग-पद्धति और भक्तिमूलक रचनाएँ। इसके अतिरिक्त उन्होंने रीतिकाव्य की परम्परा का चित्रण भी किया है तथा उसमें नई पुरानी रूढ़ियों और कवि प्रसिद्धियों का उल्लेख किया है।^५ वे रीतिकाल को प्राचीन सस्कृत साहित्य के लोकभाषा के साहित्य का ही विकास मानते हैं।^६

१. "मैं जोर देकर कहना चाहता हूँ कि अगर इस्लाम नहीं आया होता तो भी इस साहित्य का वारह आना वैसा ही होता जैसा आज है।" 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' (सन् १९४०) पृ० २ तथा, देखिए वही, पृ० १५।

२. देखिए वही, पृ० २९।

३. देखिए वही, पृ० २६।

४. देखिए वही, पृ० ४३।

५. देखिए वही, पृ० ११९।

६. देखिए वही, पृ० १३४।

उन्होंने उपसहार में आधुनिक काल के साहित्य का संक्षेप में मार दिया है तथा उसे भी प्राचीन भारतीय साहित्य की पृष्ठभूमि में देखा है। आधुनिक युग के काव्य-विभाजन में उन्होंने शुक्ल जी से अधिक खरी-भाषा का प्रयोग किया है। वे इस काव्य के अतिवाद के सम्बन्ध में लिखते हैं कि “इस अनन्य साधारण गुण के अभाव में कई जगह हमारी वैयक्तिकता साहित्य में गलदश्रु भावुकता से आरम्भ करके हिस्टीरिक प्रमाद तक का रूप धारण करती जा रही है, प्रकृति का आलम्बन थोड़ा बकवाद और शून्यगर्भ प्रलाप वाक्यों के रूप में प्रकट हो रहा है, व्यक्तिगत प्रेमचर्या विज्ञापनवाजी सी मालूम होती है और मानवता के प्रति अर्पित श्रद्धाजलि रटी हुई सूक्तियों का आकार ग्रहण कर गई है।” इस काल पर उन्होंने केवल अपने विचार ही प्रकट किए हैं, उनका इतिहास नहीं दिया है।

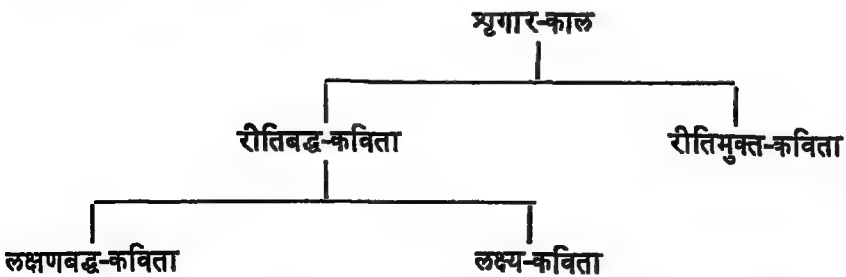
इस प्रकार उन्होंने शुक्लजी की भांति किसी युग के साहित्य को न तो केवल उस युग की परिस्थितियों के आधार पर ही देखा न एक काल के साहित्य को दूसरे काल के साहित्य से विच्छिन्न करके उसका अध्ययन किया है। हिन्दी साहित्य के इतिहास के विवेचन में यह एक नया कदम है। हिन्दी साहित्य की प्रत्येक धारा को उसकी एक परम्परा से सम्बद्ध करके देखने का उनका कार्य महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने बौद्धों के लोक-धर्म तथा योग मार्ग के परवर्त्ती साहित्य पर प्रभाव, सत मत की भारतीय-परम्परा के विकास, वैष्णव भक्तों की परम्परा, सगुण मतवाद तथा मध्य युग के सतों के सामान्य विकास की पाठ्यपूर्ण व्याख्या की है। इस विवेचन में उन्होंने जातीय तथा वंश-परम्परा के साथ युग की चेतनाओं, परिवृत्तियों, अवस्थाओं तथा व्यक्तियों की विशिष्टताओं के सामूहिक प्रभाव के आधार को ध्यान में रखा है। इन्होंने पहली बार हिन्दी साहित्य की परम्परा का भारतीय-चिन्ता के स्वाभाविक-विकास से नाता जोड़ा है। इस प्रकार इन्होंने साहित्य के अध्ययन के क्षितिज को अमृतपूर्व रूप से प्रसार प्रदान किया है। इसके फलस्वरूप हिन्दी साहित्य सामयिक परिस्थितियों से ही न बंधा रहा, उसका सम्बन्ध भूत तथा वर्तमान से जोड़ा गया, चाहे भविष्य की सम्भावनाओं से वह अब भी असंपृक्त रहा।

इन्होंने हिन्दी साहित्य के उपेक्षित तथा भ्रान्त-धारणाओं से युक्त कालों को लेकर अपने पाठ्यपूर्ण अध्ययन तथा खोज के आधार पर उनका वास्तविक स्वरूप तथा विकास दिखाने का सफल प्रयास किया है। शुक्ल जी ने भक्ति-काल की जानाश्रयी शाखा और सगुण-भक्ति की कृष्ण-भक्ति-शाखा के गम्भीर विवेचन की उपेक्षा ही नहीं की वरन् उसके अध्ययन तथा मूल्यांकन में वे अपनी निजी-धारणाओं के प्रवाह में बह जाने के कारण तटस्थता नहीं दिखा सके। लोक-संग्रह तथा लोक-मंगल के आदर्श को अपना स्थायी मानदंड बना लेने के कारण, वे निर्गुण सत तथा सिद्ध कवियों की वाणी में लोक धर्म की अवहेलना मानते थे तथा उनकी कविता को साम्प्रदायिक, मामाजिक, महृदयता शून्य समझते थे। द्विवेदी जी ने कृष्ण-भक्ति-काव्य का विवेचन अपनी ‘सूर-साहित्य’ पुस्तक में विस्तार से किया है तथा ‘कवीर’ में निर्गुण सत-काव्य को लोक-धर्म से अविच्छिन्न मिद्ध किया है।

‘हिन्दी साहित्य की भूमिका’ में भी उन्होंने उन दोनों युगों के सम्बन्ध में अपने मौलिक विचारों का प्रतिपादन किया है। शुक्ल जी ने जिसे लोक-धर्म समझा था वास्तव में वह हिन्दू समाज के उच्च वर्णों का विशिष्ट धर्म था, जिसका वास्तविक लोक धर्म के रूप में विकास सगुण रामभक्ति के रूप में हुआ। उससे पूर्व तो लोक-धर्म वही था, जिसकी अभिव्यक्ति योगियों तथा जैन कवियों के धर्म, विचारों तथा विश्वासों द्वारा हुई थी। उन्होंने इस धारा का ही प्रामाणिक स्वरूप प्रस्तुत करके इतिहास के उपेक्षित कालों का सच्चा स्वरूप प्रस्तुत किया है।

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र —

मिश्र जी ने अपने ग्रन्थ ‘वाङ्मय विमर्श’ में संक्षेप में हिन्दी साहित्य का इतिहास भी लिखा है, जिसमें इतिहास के काल-विभाजन के बारे में कुछ मौलिक विचार व्यक्त किए हैं। उन्होंने इतिहास को कालानुसार तथा रस या प्रवृत्ति के अनुसार बाटना अच्छा समझा है। कालानुसार वे इसे आदि, मध्य तथा आधुनिक के रूप में तथा रस या प्रवृत्ति के अनुसार वीर, भक्ति, शृंगार और प्रेम नामक कालों में बाटना ठीक समझते हैं। इनका भक्ति-काल का विभाजन तो शुक्ल जी की भांति है, किन्तु इन्होंने रीति काल को ‘उत्तर मध्य काल’ तथा ‘शृंगार काल’ के नाम से पुकारा है। वे रीतिकाल में दो प्रकार के कवि मानते हैं, एक तो रीति का सहारा लेकर चलने वाले तथा दूसरे रीतिमुक्त स्वच्छन्द कविता लिखने वाले। इसी प्रकार उन्होंने रीतिबद्ध-कविता लिखने वाले कवियों के दो रूप माने हैं, एक तो रीतिशास्त्र के अनुसार लक्षण ग्रन्थ लिख कर अपने उदाहरण देने वाले तथा दूसरे स्फुट रचनाओं द्वारा रीति के तत्त्वों का प्रदर्शन करने वाले। वे रीतिकाल को ‘शृंगार काल’ कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं। उनका कथन है कि “उत्तर मध्य काल को ‘रीति’ कहना ठीक ही है। पर रीतिकाल में अपनी स्वच्छन्द उद्भावना दिखाने वाला कोई नहीं हुआ। वस्तुतः ये लोग रीति के आचार्य न होकर कवि मात्र थे अतः वर्ण्य इनके पास शृंगार ही था। रीतिकाल कहने से इनकी रचनाओं के विभाजन का कोई मार्ग नहीं मिलता। पर शृंगार-काल कहने से स्पष्ट विभाग दिखाई पड़ते हैं।”^१ इस प्रकार इनका काल-विभाजन निम्नांकित है —



१ देखिए ‘घनानन्द-कवित्त’, भूमिका—प्र० सरस्वती मन्दिर जतनवर बनारस . (स० २०००) पृ० ४ ।

इसी प्रकार इन्होंने आधुनिक-काल को वर्ण्य विषय या मनोवृत्ति के आधार पर 'प्रेम-काल' कहना अधिक उचित समझा है। उनका विचार है कि इसे 'गद्य-काल' कहना तो शैली तथा रचना-बाहुल्य की दृष्टि से ठीक है, प्रवृत्ति के आधार पर नहीं। किन्तु हम इनकी धारणा को नहीं अपना सकते, क्योंकि आधुनिक-काल केवल प्रेम की भावनाओं से पूर्ण नहीं है। इसमें विभिन्न प्रकार की भावनाओं की व्यञ्जना हुई है।

इन इतिहासकारों तथा आलोचकों के अतिरिक्त अन्य लेखकों ने भी इतिहास के विकास में योग दिया है। स० १९९४ में राहुल सांकृत्यायन की 'पुरातत्त्व निबन्धावली' में प्राचीन साहित्य के इतिहास की खोजपूर्ण सामग्री प्रस्तुत की गई है, जिसके आधार पर परवर्ती लेखकों का ज्ञान विकसित हुआ है। इन निबन्धों में साहित्य तथा धर्म की पुरातन परम्पराओं को पाण्डित्यपूर्ण रूप में स्पष्ट किया गया है। स० १९६६ में प्रो० हीरालाल जैन की पुस्तक, जिसके कुछ निबन्ध जैन-साहित्य के ज्ञान की वृद्धि करते हैं, प्रकाशित हुई। स० १९९८ में ब्रजरत्न दास का 'खड़ी बोली हिन्दी साहित्य का इतिहास' प्रकाशित हुआ, जो केवल खड़ी बोली साहित्य का विकास दिखाता है। इसी वर्ष हिन्दी साहित्य की किसी एक प्रवृत्ति अथवा धारा का स्पष्टीकरण करने वाली पुस्तक भुवनेश्वर मिश्र 'माधव' की सत-साहित्य है, जिसमें निर्गुणोपासक सतों की आध्यात्मिक तथा साहित्यिक प्रवृत्तियों का विवेचन किया गया है।

किसी एक शताब्दी के साहित्य के अध्ययन को लेकर चलने वाली विशेष महत्त्वपूर्ण रचना प० नन्ददुलारे वाजपेयी की 'हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी' है, जिसमें निबन्धों के द्वारा बीसवीं शताब्दी के चालीस वर्षों के इक्कीस साहित्यिक व्यक्तियों का आलोचनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इन निबन्धों में ऐतिहासिक क्रम-विकास की अपेक्षा आधुनिक-साहित्य का विश्लेषण, विवेचन, अध्ययन तथा मूल्यांकन विशेष पाण्डित्य के साथ किया गया है। वाजपेयी जी ने नवीन साहित्य के आधार पर ही उनकी विशेषताओं का गम्भीर रूप में निरूपण किया है। इस पुस्तक से नवीन साहित्य को एक नवीन दृष्टिकोण तथा आलोचना के विशिष्ट और खरे मानदण्ड प्राप्त हुए हैं।

इस काल में साहित्य के इतिहास के विभिन्न अंगों को मौलिक तथा व्यवस्थित रूप में प्रस्तुत करने वाले मौलिक तथा अनूदित शोध-प्रबन्ध प्रकाशित हुए, जिनमें डा० मदान का 'माइन हिन्दी लिटरेचर', डा० लक्ष्मी सागर वाण्य का 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', डा० श्री कृष्ण लाल का 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास' प्रकाशित हुए, जिनमें आधुनिक काल के साहित्य के सर्वांगीण विकास का विश्लेषणात्मक शैली में, खोजपूर्ण सामग्री के आधार पर अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

इन विस्तृत इतिहासों के अतिरिक्त, इन्हीं के आधार पर विद्यार्थियों के लाभ के लिए बहुत से संक्षिप्त इतिहास भी प्रकाशित हुए, जिनमें कोई विशेष मौलिकता नहीं है। काल-क्रमानुसार यह इतिहास रामनरेश त्रिपाठी का 'हिन्दी का संक्षिप्त इतिहास', राम शंकर प्रमाद का 'हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', मुशीराम शर्मा का 'हिन्दी साहित्य

हिन्दी साहित्य का इतिहास

के इतिहास का उपोद्घात', गणेश प्रसाद द्विवेदी का 'हिन्दी साहित्य', नन्द दुलारे बाजपेयी का 'हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', रामचन्द्र गुक्ल 'रसाल' का 'साहित्य-परिचय' तथा 'साहित्य प्रकाश', ब्रजरत्न दास का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', गुलाब राय का 'हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास', डा० सूर्यकान्त का 'हिन्दी साहित्य की रूपरेखा', गोपाल खन्ना का 'हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास', मिश्रवन्धुओं का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', उत्तमचन्द श्रीवास्तव का 'हिन्दी साहित्य का रेखा-चित्र' तथा रामनरेश त्रिपाठी का 'खड़ी बोली का संक्षिप्त परिचय' आदि हैं।

इनके अतिरिक्त साहित्य के विभिन्न रूपों के इतिहास भी लिखे गए, जिनके द्वारा कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, निबन्ध, आलोचना, गद्य, पद्य आदि का विकास प्रस्तुत किया गया। कविता के इतिहास तथा ऐतिहासिक विवेचन से सम्बन्ध रखने वाले ग्रन्थ आनन्दिभ्रिय द्विवेदी के 'कवि और काव्य', ज्योति प्रसाद निर्मल का 'नवयुग काव्य विमर्श', आनन्द कुमार का 'हिन्दी कविता का विकास', गणेश प्रसाद द्विवेदी का 'हिन्दी के कवि तथा काव्य', गंगा प्रसाद पांडे का 'काव्य-कलना', गिरिजा दत्त गुक्ल का 'हिन्दी के वर्तमान कवि और उनका काव्य', डा० केशरी नारायण गुक्ल का 'आधुनिक काव्य-धारा' आदि हैं। इन ग्रन्थों में प्राचीन तथा नवीन कवियों के काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों, शैलियों तथा रूपों का विवेचन किया गया है। ये ग्रन्थ काव्य के व्यवस्थित इतिहास नहीं हैं, पर काव्य की विभिन्न प्रवृत्तियों की रूप-रेखा स्पष्ट करते हैं।

इसी प्रकार से नाटकों के विकास से सम्बन्ध रखने वाले ग्रन्थ विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का 'हिन्दी नाट्य साहित्य का विकास', ब्रजरत्न दास का 'हिन्दी नाट्य साहित्य', गुलाब राय का 'हिन्दी नाट्य विमर्श', दिनेश नारायण उपाध्याय का 'हमारी नाट्य परम्परा', गिखर चन्द जैन का 'हिन्दी नाट्य-चिंतन', नगेन्द्र का 'आधुनिक हिन्दी नाटक', अमर नाथ गुप्त का 'एकाकी नाटक', भीमसेन का 'हिन्दी नाटक साहित्य की आलोचना' है। इन ग्रन्थों में नाटक का सैद्धान्तिक विवेचन भी प्रस्तुत किया गया है। कहानी तथा उपन्यास से सम्बन्ध रखने वाले ग्रन्थ 'हिन्दी के सामाजिक उपन्यास' 'हिन्दी उपन्यास' तथा निबन्ध का ग्रन्थ 'हिन्दी साहित्य में निबन्ध' हैं। इसी प्रकार गद्य तथा गद्य-लेखकों से सम्बन्ध रखने वाले ग्रन्थ भी लिखे गए, जिनमें गद्य का ऐतिहासिक विवेचन हुआ। गणेश प्रसाद द्विवेदी का 'हिन्दी साहित्य का गद्य-काल' केशव प्रसाद मिश्र तथा पद्म नारायण आचार्य का 'गद्य भारती', डा० जगन्नाथ प्रसाद का 'हिन्दी के गद्य-निर्माता' गद्य के विकास को प्रस्तुत करने वाले ग्रन्थ हैं। किसी एक धारा के साहित्य का ऐतिहासिक विवेचन करने वाले ग्रन्थ वात्स्यायन के 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' और 'तार-सप्तक' तथा प्रकाशचन्द का 'नया हिन्दी साहित्य' हैं।

उपर्युक्त आलोचना का निष्कर्ष यह है कि आलोच्य-काल में साहित्य के इतिहास-लेखन का प्रारम्भ प्राचीन परम्परा के स्वाभाविक-विकास के रूप में नामावलियों, कवि-मालाओं, वृत्त-संग्रहों, कवियों के विवरणों तथा ग्रन्थों के वर्णनों से हुआ है। इस काल के प्रारम्भ में इतिहास लिखने के लिए लेखकों की पहली आवश्यकता कवियों के वृत्त तथा

कविताओं के संग्रह की थी, जिसके आधार पर परवर्ती-काल में इतिहास लिखने का कार्य सम्भव हो सका। आलोच्यकाल से पूर्व ही कवियों की काव्य तथा वृत्त की सामग्री को ऐतिहासिक काल-क्रम से रखने के क्षीण प्रयत्न प्रारम्भ हो गए थे, जिनका विकास आलोच्य काल के प्रारम्भ में पूर्ण रूप से हुआ। 'सुकवि सरोज', 'माडन वर्नाक्यूलर लिटरेचर आव हिन्दुस्तान' आदि इसी प्रकार के महत्त्वपूर्ण कवि-वृत्त-संग्रह हैं, जिनका इतिहास लेखन की सामग्री जुटाने तथा वृत्त और कविताओं के उदाहरण प्रस्तुत करने के कारण विशेष महत्त्व है। इस काल का साहित्यिक वातावरण कवियों के जीवन-चरित एकत्रित करने, ग्रन्थों की खोज करने तथा कवियों के परिचयात्मक विवरण प्रस्तुत करने के अतिरिक्त किसी गम्भीर साहित्यिक कार्य के लिए अनुपयुक्त था।

आलोच्यकाल के प्रारम्भिक वृत्त-संग्रहों में इतिहास की प्रवृत्तियों, विचारधाराओं तथा साहित्य चेतना के जीवन प्रवाह के दर्शन नहीं होते। इनमें न तो परिस्थितियों का अध्ययन है, न कवियों के काव्य का गवेषणापूर्ण विश्लेषण तथा विवेचन। व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में यह युग, गुण-दोष-वर्णन का था, इसलिए इन वृत्त-संग्रहों में केवल कवियों के परिचयात्मक विवरण के साथ-साथ उनके साहित्यिक महत्त्व का क्षीण निर्देश मात्र है। इन लेखकों के हृदय में इतिहास की भावना का आविर्भाव ही नहीं हुआ था, इसलिए इनके ग्रन्थों के नाम के साथ इतिहास शब्द नहीं लगाया गया है। इन्होंने इतिहास शब्द की अपेक्षा अपना नाम भी शीर्षक के साथ लगा दिया है, जैसे 'शिवसिंह सरोज', 'मिश्र बन्धु विनोद' आदि। इन लेखकों में स्वयं अपने में इतिहास लेखन की पात्रता अथवा योग्यता के सम्बन्ध में विश्वास नहीं था, जैसे मिश्रबन्धु अपने को इतिहास जैसे गम्भीर कार्य के अनुपयुक्त मानते थे।

इतिहास-लेखन के प्रारम्भिक प्रयत्न तीन प्रकार के थे, प्रथम, नवीन ग्रन्थों की खोज, प्रचार, अनुसन्धान, सम्पादन तथा प्रकाशन करना; द्वितीय, वृत्त तथा काव्य-संग्रह प्रस्तुत करना; तथा तृतीय, कवियों की व्यावहारिक आलोचना प्रस्तुत करके उनकी काव्य-गत विशेषताएँ दिखाना तथा मूल्यांकन करना। प्रथम कार्य 'नागरी प्रचारिणी सभा' तथा शिव सिंह सेगर, प्रियर्सन, मिश्रबन्धु आदि लेखकों द्वारा सम्पन्न हुआ, जिन्होंने अधिकाधिक कवियों की खोज के आधार पर इतिहास की काल-क्रम से प्रारम्भिक रूप-रेखा सजाने का सफल प्रयत्न किया तथा तृतीय कार्य तत्कालीन भारतेन्दु, बालमुकुन्द गुप्त, बदरी नारायण चौधरी आदि लेखकों तथा वृत्त संग्रहकारों ने किया। तत्कालीन लेखकों ने सम-कालीन पत्र-पत्रिकाओं में साहित्य के इतिहास से सम्बन्ध रखने वाले निबन्ध लिख कर कवियों की शैली, भाषा, अलंकार, रस आदि का वर्णन किया है। इनकी आलोचना स्थूल तथा बाह्य गुण-दोष वर्णन तक रही तथा इनके मानदण्ड भी भाषा, रस, अलंकार, सुश्रुति, औचित्य आदि थे। इनकी रुचि भी आधुनिक की अपेक्षा रीतिकालीन अधिक थी, इसीलिए मिश्रबन्धुओं ने 'देव' को कवियों में सर्वोच्च आसन का अधिकारी माना। नैतिकता की भावना के विकास के साथ-साथ उन्होंने अपनी रुचि बदल कर, तुलसी को यह स्थान दे दिया। इस समय तक सम्पूर्ण साहित्य को उसके विभिन्न कालों की परिस्थितियों के सदर

मे रखकर देखने की बात इतिहासकारों को नहीं सूझी थी। इनकी आलोचना इतनी स्थूल थी कि मिश्रबन्धु जैसे विद्वानों ने किसी काल की निजी विशेषताओं के निरीक्षण तथा अध्ययन की अपेक्षा केवल यही देखा है कि उसमें कौन कौन सी साहित्यिक विशेषताएँ हैं तथा कौन सी नहीं है तथा किस काल में काव्य की मात्रा कितनी है।

आधुनिक प्रणाली के इतिहासों के बीज ग्रियर्सन के 'माडर्न वर्नाक्यूलर लिटरेचर आव हिन्दुस्तान' में मिलते हैं, जिसमें सबसे पहले साहित्य का काल-विभाजन तथा मूल्यांकन मिलता है। के तथा ग्रीन्स के इतिहासों ने इस दिशा में और विकास किया तथा इतिहास की व्यवस्था और वैज्ञानिकता बढ़ाई। के ने सबसे पहले अपने इतिहास को 'इतिहास' की संज्ञा दी है। इसके पश्चात् शुक्ल जी, श्यामसुन्दर दास, अयोध्या सिंह, डा० रामकुमार आदि सभी इतिहासकारों ने अपनी इतिहास सम्बन्धी धारणाएँ बताई हैं तथा किसी न किसी विशेष आदर्श को अपना कर अपना इतिहास लिखा है। शुक्ल जी के इतिहास से इतिहासों ने एक व्यवस्थित इतिहास का स्वरूप पा लिया तथा इनके इतिहास के पश्चात् वृत्त-संग्रह की अपेक्षा इतिहास ही लिखे गए। अब इतिहासों में केवल वृत्त-संग्रह तथा काव्य-संग्रह ही नहीं रहते थे, बरन् राजनीतिक, सामाजिक, भौगोलिक, आर्थिक, धार्मिक, साम्प्रदायिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियों का अध्ययन, किसी काल की पृष्ठभूमि का व्यापक-विवेचन, कवियों की जीवनी के सदेहपूर्ण स्थलों का विवेचन, ग्रन्थों की प्रामाणिकता का अध्ययन, पुरातन काव्य-शैलियों तथा काव्य रूपों की परम्परा का अध्ययन, साहित्य के विभिन्न रूपों, काव्य, गद्य, उपन्यास, कहानी, नाटक, एकांकी-नाटक, आलोचना, इतिहास आदि सब के विकास का दर्शन, काव्य के विभिन्न अंग, छन्द, तुक, भाषा, अलंकार आदि पर विचारों की अभिव्यक्ति, ग्रन्थकारों के ग्रन्थों के उद्गम स्थलों की खोज, सम्पूर्ण साहित्य का समष्टिगत रूप में अध्ययन करके उसकी मौलिक विशेषताओं का निदर्शन, सम्पूर्ण साहित्य का एक अविच्छिन्न परम्परा के रूप में भारतीय समाज, संस्कृति, चिन्तन आदि के आधार पर अवलोकन, हिन्दी साहित्य के इतिहास की परम्परा का भारतीय चिन्ता की परम्परा से सम्बन्ध जोड़कर उसका अध्ययन, अन्य भाषाओं के साहित्य तथा उसकी प्रवृत्तियों और भावों के प्रभाव का हिन्दी पर अध्ययन आदि भी उनमें होने लगे। इस प्रकार हिन्दी में साहित्य के इतिहास का एक विशिष्ट स्वरूप निर्मित होता गया, जिसका विकास स्वाभाविक रूप में हिन्दी की आलोचना तथा रचनात्मक साहित्य के विकास के अनुरूप हुआ है। इस पर पाश्चात्य-साहित्य के इतिहासों की शैली तथा स्वरूप का प्रभाव तो पड़ा है, किन्तु इसका स्वरूप अपना निजी है, जो हिन्दी के विकास तथा उसकी परिस्थितियों के परिवर्तन के साथ-साथ बनता गया है।

इन इतिहासों में प्रायः हिन्दी के शुद्ध-साहित्य के इतिहास अधिक हैं, जिनमें चित्र, मूर्ति, संगीत आदि कलाओं का समावेश नहीं है, किन्तु कुछ ग्रन्थों में ललित-कलाओं का भी समावेश किया गया है, जैसे श्यामसुन्दर दास जी के इतिहास में। इसी प्रकार शुक्ल जी के इतिहास में साम्प्रदायिक साहित्य का समावेश नहीं हुआ है, किन्तु मिश्रबन्धु आदि के इतिहासों में साम्प्रदायिक-साहित्य को भी इतिहास के अन्तर्गत ले लिया गया है। इसी-

लिए इनका इतिहास सं० १०५० से पूर्व का है। हिन्दी के प्रमुख इतिहासों में किसी प्रवृत्ति के विकास का विवेचन किसी एक काल में ही सीमित करके देखा गया है। उसके शेष विकास की धारा का अन्य कालों में अव्ययन नहीं किया गया है। इसीलिए वीरगाथाओं का वीरगाथा काल में तथा भक्ति-काव्यों का भक्ति-काल में तथा रीति-काव्यों का रीतिकाल में ही विशेष विवेचन किया गया है। इन कालों में प्रायः इनके प्रतिनिधि कवियों को शीर्ष स्थान पर रख कर, उनके काव्य का विवेचन करने की प्रणाली चलती रही, किन्तु सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य को समष्टिगत रूप में देखने के भी क्षीण प्रयत्न शुक्ल जी के इतिहास से दिखाई पड़ने लगे। शुक्ल जी ने सब से पहले सिद्धो तथा योगियों का विवेचन, भाषा की परम्परा का विकास तथा इनकी साम्प्रदायिक प्रवृत्तियों और संस्कारों का सत साहित्य पर प्रभाव दिखाने के लिए किया था। किन्तु इनका परम्परा का अव्ययन केवल इस काल तक ही सीमित रहा। अन्य कालों में उन्होंने उस काल के साहित्य का परम्परा से सम्बन्ध स्थापित करके नहीं देखा। यह कार्य डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी जी ने विशेष रूप से किया तथा भारतीय चिन्ता के स्वाभाविक विकास का साहित्य की अविच्छिन्न परम्परा से नाता जोड़ कर केवल विभिन्न कालों के अव्ययन की अपेक्षा साहित्य का समष्टि रूप में अव्ययन करने का प्रयत्न किया। इसी प्रकार का क्षीण प्रयत्न व्यामसुन्दर दाम जी ने भी किया है। उन्होंने सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य की जातिगत, देशगत तथा कालगत विशेषताओं का विवेचन करके समस्त हिन्दी साहित्य को एक ममन्वित रूप में सामने रखने का प्रयत्न किया है। उनका विचार है कि साहित्य के इतिहास को विभिन्न कालों में कठिनता से बाटा जा सकता है, क्योंकि साहित्य के स्वरूप की धारा का मूल एक ही होता है। सत्येन्द्र, शान्तिप्रिय द्विवेदी आदि ने भी इस दिशा में कुछ प्रयत्न किए।

आलोच्य काल में ऐसा कोई इतिहास नहीं लिखा गया, जिसमें हिन्दी साहित्य का समन्वित, सर्वांगीण तथा पूर्ण विकास दिखाने का प्रयत्न तथा प्रत्येक काल की सब प्रकार की परिस्थितियों का विवेचन पूर्ण रूप में किया गया हो और मात्र ही केवल हिन्दी की प्रकृति तथा स्वभाव को ही लक्ष्य में रखा गया हो। जैसे हिन्दी आलोचना-शास्त्र का ऐसा कोई रूप सामने नहीं आ सका, जिसमें हिन्दी का निजी-आलोचना-शास्त्र हो, इसी प्रकार हिन्दी साहित्य का ऐसा कोई इतिहास नहीं लिखा गया, हिन्दी के रचनात्मक तथा आलोचनात्मक साहित्य को एक इकाई मानकर केवल उमका ही इतिहास लिखा गया हो। हिन्दी के आधुनिक काल के इतिहास में यह अभाव अधिक अखरता है। इस काल का विवेचन अविकांग में पाञ्चात्य काव्य तथा आलोचना के दादों के आधार पर किया गया है, हिन्दी के निजी रचनात्मक साहित्य के अन्तःदर्शन का आधार लेकर नहीं। इसीलिए आधुनिक काल के साहित्य का न तो कोई वैज्ञानिक वर्गीकरण हो सका है, न स्वरूप-निरूपण। इसी प्रकार जैसे आधुनिक काल के विवेचन में पाञ्चात्य-साहित्यालोचन का आविर्भाव रहा है, ऐसा रीतिकाल के विवेचन में अरबी-फारसी काव्य की प्रवृत्तियों का विवेचन नहीं हुआ। इसमें केवल प्राचीन रीति-शास्त्र तथा श्रृंगारिक-काव्य की परम्पराओं का दर्शन, डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी तथा डा० नगेन्द्र आदि ने किया है।

इतिहासों के उपर्युक्त दोषों के कारण ही साहित्य के इतिहास के मूल्यांकन तथा स्वरूप-विश्लेषण के मानदण्ड सामान्य नहीं रह सके। शुक्ल जी ने एक काल के साहित्य के स्वरूप के आधार पर निर्मित मानदण्डों को दूसरे काल के विभिन्न स्वरूपों वाले साहित्य पर लागू किया। उन्होंने सिद्धों तथा योगियों के साहित्य का नैतिकता की दृष्टि से तथा सत-साहित्य का तुलसी के काव्य के लोक-मगल, लोकादर्श, गुह्य तथा रहस्य के विरोध के आदर्श पर विवेचन किया। कभी-कभी एक युग के समृद्ध साहित्य से अधिक लगाव होने के कारण तथा उसका साहित्यिक-मूल्य अधिक समझने के कारण अन्य युगों के साहित्य को निष्पक्षता से नहीं देखा गया। शुक्ल जी ने रीतिकाल तथा सत काव्य के साथ ऐसा ही किया है।

इन इतिहासों में हिन्दी साहित्य के विभिन्न स्वरूपों के सम्बन्ध में कुछ निश्चित धारणाएँ स्थापित होती रही। डा० हजारी प्रसाद की 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' से पूर्व भक्ति काल के साहित्य के उदय का कारण मुसलमानों के राज्य से उत्पन्न निराशा तथा खिन्नता माना जाता था। प्रायः सभी इतिहासकारों की यही मान्यता थी। किन्तु द्विवेदी जी ने हिन्दी साहित्य को हतदण्ड पराजित जाति की सम्पत्ति नहीं माना तथा इसलाम का उस पर कोई विशेष प्रभाव नहीं समझा। इसी प्रकार शुक्ल जी के लोक-धर्म तथा द्विवेदी जी के लोक-धर्म के आदर्शों में भी अंतर है तथा दोनों की सत-साहित्य के सम्बन्ध में धारणाएँ भी भिन्न हैं।

इन इतिहासों में हिन्दी साहित्य के इतिहास के आरम्भ-काल के समय में भेद है। ग्रियर्सन, मिश्रबन्धु, रामकुमार वर्मा, रामशंकर शुक्ल 'रसाल' आदि आलोचकों ने हिन्दी साहित्य का आरम्भ स० ७०० अथवा स० ७५० से माना है तथा रामचन्द्र शुक्ल, श्याम सुन्दर दास, अयोध्या सिंह उपाध्याय आदि इतिहासकारों ने स० १०५० अथवा स० १००० से। डा० रामकुमार वर्मा, रसाल जी आदि का विचार है कि स० ७०० से हिन्दी साहित्य का स्वरूप बनता जा रहा था तथा उसका साहित्य के रूप में विकास स० १००० से ही हुआ है। शुक्ल जी का भी विचार है कि शुद्ध साहित्य का क्रम-बद्ध इतिहास स० १०५० से ही मिलता है। इसके पूर्व के साहित्य को वे साम्प्रदायिक कविता मात्र मानते हैं। उन्होंने अपभ्रंश को प्राकृताभास हिन्दी अथवा पुरानी हिन्दी माना है तथा उनका विचार है कि इसका साहित्य के रूप में प्रयोग स० १०५० से होने लगा था। इनके विपरीत मिश्रबन्धुओं ने अपभ्रंश-को-संस्कृत से विभिन्न भाषा हिन्दी ही माना है, इसलिए उसका इतिहास स० ७०० से आरम्भ समझा है। अन्य इतिहासों के विपरीत, 'के' के इतिहास में प्रथम काल स० १४०० से माना है तथा इसके पूर्व के काल को भूमिका के अन्तर्गत सम्मिलित कर लिया है। रसाल जी ने मिश्रबन्धुओं के विचार के विपरीत अपभ्रंश-प्रभावित कवि-भाषा को हिन्दी नहीं माना है, इसलिए हिन्दी के साहित्य का इतिहास स० १००० से प्रारम्भ किया है।

इन इतिहास-लेखकों की इतिहास के सम्बन्ध में भी निजी धारणाएँ थी। मिश्रबन्धुओं ने इतिहास को एक गम्भीर रचना माना है। उनका विचार है कि इसमें भाषा

सम्बन्धी गुणों एवं परिवर्तनों पर मुख्य रूप में ध्यान देना पड़ता है तथा छोटे और बड़े सभी कवियों और लेखकों को स्थान नहीं मिलता। वे यह भी मानते हैं कि हमें कवियों का विवरण कालानुसार देना चाहिए। इनका यह विचार भ्रान्त है कि इतिहास में केवल भाषा के गुणों का तथा परिवर्तनों का ही विवेचन होता है तथा छोटे-बड़े सभी कवियों का समावेश नहीं होता। वास्तव में साहित्य के इतिहास में साहित्य सम्बन्धी सभी तथ्यों तथा तत्त्वों का विवेचन होता है तथा सभी कवियों के लिए उनमें स्थान होता है। शुक्ल जी उसे साहित्य का इतिहास कहते हैं, जिसमें जनता की परिवर्तित चित्त वृत्तियों की परम्परा को आदि से अंत तक परन्वने हुए उसका साहित्य के साथ सामंजस्य दिखाया जाना है। इसी प्रकार ग्र्याममुन्दर दाम का विचार है कि साहित्य का इतिहास, भावों, विचारों तथा चित्तवृत्तियों के विकास का इतिहास है। डा० रामकुमार वर्मा, इतिहास-लेखन के कार्य को विशेष कठिन मानते हैं। उनका विचार है कि हमें वैज्ञानिक-काल-क्रम और विकास-क्रम के साथ वैज्ञानिक गम्भीर विवेचन की अपेक्षा होती है। रमाल जी का विचार है कि साहित्य के इतिहास के लिए साहित्य का विशेष ज्ञान, उसके ऐतिहासिक विकास में परिचय तथा उसकी विचार-धाराओं और रीतियों का जानना बहुत आवश्यक है। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी का मत है कि इतिहास में साहित्य की अविविष्ट विकास-परम्परा का अध्ययन, उसकी विभिन्न क्रियाओं तथा प्रतिक्रियाओं का विश्लेषण, उसको प्रभावित करने वाले भौगोलिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक कारणों की त्रोज तथा समाज, संस्कृति, चिन्तन आदि के आधार पर उसके विकास-क्रम का निरीक्षण आवश्यक होता है। इस प्रकार बीरे-धारे इस काल के इतिहासकारों की इतिहास सम्बन्धी धारणा पृष्ठ तथा विकसित होती गई।

इन इतिहासकारों ने इतिहास के समुचित अध्ययन के लिए समस्त साहित्य को विभिन्न कालों तथा युगों में विभाजित किया है। इस प्रकार अध्यासों के शीर्षकों के रूप में सबसे पहला विभाजन नर जाज प्रियमन का है, जो प्रारम्भिक होने के कारण स्वभावतः अधिक व्यवस्थित, पूर्ण तथा विकसित नहीं है। इन्होंने समस्त साहित्य को १० कालों में बांटा है। इसी प्रकार मिथवन्धुओं ने इसे ९ कालों में विभाजित किया है, किन्तु इन्होंने इन तीन कालों को 'पूर्व' तथा 'उत्तर' रूप में और विभाजित कर दिया है। इसके पश्चात् प्रायः सभी आलोचकों ने हिन्दी साहित्य के केवल चार काल माने हैं। केवल ग्रीष्म ने पांच तथा 'के' ने तीन काल माने हैं। ग्रीष्म ने धार्मिक काल को दो भागों में बांट दिया है तथा 'के' ने बीरे-नायाबा का विवरण भूमिका में किया है।

इन इतिहासकारों ने अपने काल-विभाजनों के कुछ आधार भी प्रस्तुत किए हैं। प्रियमन तथा मिथवन्धुओं ने अपने विभाजन के आधार, स्वयं स्पष्ट नहीं किए, किन्तु उनके विभाजन से ही पता चलता है कि उनका विभाजन विशेष वैज्ञानिक आधार पर नहीं है। प्रियमन ने अपने विभिन्न कालों को काल-क्रमानुसार, नरेश अथवा कवि के नाम पर, प्रदेश तथा काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों के आधार पर बांटा है। मिथवन्धुओं ने प्रदेश तथा राज्य के अनुसार कालों का विभाजन न करके, काल-क्रमानुसार आदि, मध्य, उत्तर और

साहित्यिक प्रवृत्तियों के आधार पर किया है। शुक्ल जी ने अपना विभाजन विशेष वैज्ञानिक आधार पर किया है। उन्होंने जनता की चित्तवृत्तियों के कालानुसार परिवर्तन तथा विभिन्न प्रभावों की प्रेरणा से उत्पन्न होने वाली साहित्यिक गाथाओं के अध्ययन को अपना आधार बनाया है। उनका विचार है कि जनता की चित्तवृत्तियों का परिवर्तन, देश की सामाजिक, राजनीतिक, साम्प्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थितियों के अनुसार होता है। श्यामसुन्दर दास का आधार, किसी काल के कवियों के विशेष गुण, कविता के विषय, विषय-प्रतिपादन की प्रणाली, भाव-व्यञ्जना का ढंग आदि है। अयोध्यासिंह उपाध्याय ने प्रवृत्तियों के अनुसार, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने कालानुसार तथा वृत्त या रस के आधार पर कालों का विभाजन किया है। इस प्रकार इन इतिहासकारों ने काल-क्रम, नरेश, महान् कवि, प्रदेश, काव्य की प्रवृत्ति, जनता की चित्तवृत्तियों, विभिन्न प्रभाव, कविता के गुण-दोष-प्रतिपादन की शैली, भाव-व्यञ्जना के ढंग, वृत्ति, रस तथा विभिन्न प्रकार की परिस्थितियों को अपने काल-विभाजन का आधार बनाया है।

इसी प्रकार विभिन्न लेखकों ने कालों के विभिन्न नाम भी दिए हैं। हिन्दी के प्रथम काल का नाम ग्रियर्सन ने बार्डिक पोयट्री, मिश्रवन्धुओं ने पूर्वारम्भिक तथा उत्तरारम्भिक-काल, शुक्ल जी, श्यामसुन्दर दास आदि अन्य इतिहासकारों ने आदिकाल अथवा वीरगाथा काल, डा० रामकुमार वर्मा ने चारण-काल तथा रसाल जी ने 'जय-काव्य-काल' अथवा आदि काल रखा है। इसी प्रकार द्वितीय काल के भी विभिन्न नाम रखे गए हैं तथा उनकी कई उपशाखाएँ मानी गई हैं। ग्रियर्सन ने इस काल को कई भागों तथा शीर्षकों में बाँटा है, जैसे रीलीजियस रिवाइवल आव दी फिफ्टीन्थ सेन्चुरी, दी रोमान्टिक पोयट्री आव मलिक मोहम्मद जायसी, दी कृष्णा कल्ट आव वृज, तुलसीदास तथा अदर सक्सेमर्स आव तुलसीदास, मिश्रवन्धुओं ने इसे पूर्वमाध्यमिक तथा उत्तरमाध्यमिक काल में, रामचन्द्र शुक्ल ने भक्ति-काल नाम देकर उसके दो भेद, निर्गुण भक्ति तथा सगुण भक्ति किए हैं तथा निर्गुण भक्ति की दो शाखाएँ, ज्ञानाश्रयी तथा प्रेमाश्रयी और सगुण भक्ति की दो शाखाएँ, कृष्ण तथा रामभक्ति की हैं। डा० रामकुमार वर्मा ने भी भक्तिकाल नाम देकर उसके चार विभाग, सतकाव्य, रामकाव्य तथा कृष्ण-काव्य किए हैं तथा रसाल जी ने इसका नाम मध्य काल रख कर, इसके दो भेद पूर्व तथा उत्तर किए हैं तथा उनके अन्तर्गत धार्मिक काव्य का शीर्षक देकर उसमें भक्ति, प्रेम तथा ज्ञानात्मक काव्य का विवेचन किया है। इसी प्रकार तृतीय काल को ग्रियर्सन ने तीन भागों में बाँट कर अध्ययन किया है, जैसे दी आर्ट्स पोइटिका, केशव, चिन्तामणि, विहारी लाल तथा दी एट्टीन्थ सेन्चुरी। मिश्र वन्धुओं ने अलकरण की प्रवृत्ति के आधार पर, इसे दो भागों में बाँट कर दो नाम, पूर्वालकृत काल तथा उत्तरालकृत काल रखे हैं। शुक्ल जी ने इसे उस युग के ग्रन्थों की शैली तथा स्वरूप के अनुसार रीतिकाल कहा है तथा उसके विभिन्न भेद नहीं किए हैं। रसाल जी ने उसमें कला की प्रवृत्ति देख कर, उसे 'कला-काल' कहा है तथा विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने रस के आधार पर, उसे शृंगार काल कहना उचित समझा है तथा उसके काव्य के दो भेद रीतिवद्ध तथा रीतिमुक्त माने हैं। उन्होंने रीतिवद्ध कविता भी दो प्रकार की मानी है,

एक लक्षण में बद्ध रहने वाली तथा दूसरी केवल स्फुट और लक्षणमुक्त। इसी प्रकार चतुर्थ काल को ग्रियर्सन ने दो कालों में 'हिन्दुस्तान अण्डर दी कम्पनी' तथा 'हिन्दुस्तान अण्डर दी क्वीन' में बांट कर प्रान्तों के आधार पर उसके साहित्य का विवेचन किया है, मिश्र बन्धुओं ने उसे अज्ञातकाल, परिवर्तन काल तथा वर्तमान काल नामक खण्डों में बाटा है। शुक्ल जी ने उसे साहित्य के एक स्वरूप के आधिक्य के आधार पर गद्य-काल कहा है तथा उसका उप-विभाजन स्थूल रूप में प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय उत्थान के रूप में तथा ब्रज काव्य-धारा और खड़ी बोली काव्य-धारा में किया है। 'रसाल' जी ने उसे आधुनिक तथा विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने रस के आधार पर उसे 'प्रेम-काल' का नाम दिया है। हमारा विचार है कि 'आधुनिक काल' को गद्य तथा कविता के रूप में बांट कर कविता का उप-विभाजन ब्रज तथा खड़ी बोली के स्थूल आधार पर न करके प्रवृत्तियों के आधार पर, आधुनिक रीतिकाव्य, इतिवृत्तात्मक-काव्य, छायावादी काव्य, प्रगतिवादी काव्य तथा प्रयोगवादी काव्य के रूप में करना चाहिए। इन कालों के विभिन्न नामकरण का कारण इतिहासकारों के विभिन्न आधारों का ग्रहण करना है।

इस काल में इतिहास सम्बन्धी साहित्य की इतनी वृद्धि हुई है कि हिन्दी के सम्पूर्ण साहित्य के अतिरिक्त भी साहित्य के विभिन्न कालों तथा रूपों के अनेक इतिहास लिखे गए। इस प्रकार के विभिन्न इतिहासों में हिन्दी की किसी एक भाषा अथवा बोली के वृत्त-संग्रह तथा इतिहास, जैसे 'राजस्थानी साहित्य का इतिहास', 'खड़ी बोली हिन्दी का इतिहास' आदि, एक धर्म के कवियों के वृत्त-संग्रह तथा इतिहास, जैसे 'हिन्दी के मुसलमान कवि', एक जाति के कवियों के वृत्त संग्रह तथा इतिहास जैसे 'सुकवि सरोज', एक काल के साहित्य के इतिहास जैसे 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास', एक वर्ग के काव्य का इतिहास जैसे 'सत साहित्य', साहित्य के विभिन्न रूपों तथा अंगों के इतिहास जैसे 'हिन्दी नाट्य-साहित्य का इतिहास', काव्य की विभिन्न धाराओं, वादों तथा वृत्तियों के इतिहास आदि अनेक प्रकार के इतिहास लिखे गए। इतिहासों की विशिष्ट शैली के अतिरिक्त शोध, अनुसन्धान, विचार-विवेचन, तर्क तथा आलोचनात्मक निबन्धों के द्वारा भी इस काल में साहित्य का ऐतिहासिक विवेचन होता रहा।

व्यावहारिक आलोचना

भारतीय साहित्यालोचन में व्यावहारिक आलोचना का विकास:—

भारतीय आलोचना की प्रमुख विशेषता उसमें सैद्धान्तिक आलोचना का बाहुल्य तथा व्यावहारिक आलोचना का अपेक्षाकृत अभाव है। भारतीय आलोचक व्यक्तिपरक न होकर विषयपरक अधिक थे। इनकी प्रवृत्ति वैयक्तिक की अपेक्षा अवैयक्तिक रूप में तथ्य-निरूपण की ओर अधिक थी। ये व्यावहारिक-आलोचना के लिए आलोचना के प्रतिष्ठित सिद्धान्तों का प्रयोग करते थे तथा इनके इन प्रयोगों में ही इनकी रुचि, गवेषणा, सूक्ष्म-निरीक्षण, निर्णय, व्याख्या करने की शक्ति तथा दृष्टिकोण का पता चल जाता है। भारतीय रचनात्मक साहित्य का विकास भी स्वतन्त्र रूप से नहीं हुआ है, क्योंकि उसकी रूप-रेखा, आकार, प्रकार, स्वरूप तथा आत्मा का निर्माण सैद्धान्तिक-आलोचना के सिद्धान्तों के द्वारा ही हुआ है।

भारतीय सैद्धान्तिक-आलोचना अवैयक्तिक और जीवन तथा जगत् की परिस्थितियों तथा भाव-बाराओं से भी असम्पृक्त थी। उसके परिवर्तनशील होने के कारण भारतीय रचनात्मक-साहित्य नवीन मार्गों में विकसित नहीं हो सका। इस कारण भारतीय व्यावहारिक-आलोचना भी तटस्थ, व्यक्ति-निरपेक्ष, व्यक्तिगत-रुचि तथा दृष्टिकोण से हीन थी। उसमें केवल सिद्धान्तों के प्रकाश में रचनात्मक साहित्य का अध्ययन, परीक्षण तथा मूल्यांकन होता था। यह आलोचना काव्य-कर्ता अथवा रचयिता के दृष्टिकोण की अपेक्षा सामाजिक श्रोता तथा रस-भोक्ता के दृष्टिकोण को आधार में रख कर होती थी। यह कृतिकार की अपेक्षा कृति तक सीमित होने के कारण कृतिकार के व्यक्तित्व तक नहीं पहुँचती थी। इसलिए इसमें कृतिकार के प्रति सहानुभूति, उसके दृष्टिकोण को समझने की प्रवृत्ति, उसकी कठिनाइयों को जानने का प्रयत्न तथा उसके युग के प्रभावों और प्रवृत्तियों का अध्ययन नहीं है। पाश्चात्य आलोचना-पद्धति, वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक, जीवन-चरितात्मक, व्याख्यात्मक, ऐतिहासिक तथा सामाजिक आधारों को ग्रहण करके अपना कार्य सम्पादन करती है तथा भारतीय आलोचनात्मक-पद्धति सदैव प्रत्येक स्थिति में कृति के विषयो, तथ्यों तथा सिद्धान्तों तक सीमित रहती है। उसका प्रमुख लक्ष्य तथ्य-निरूपण तथा विषय की आत्मा की खोज है तथा गौण लक्ष्य शारीरिक-अवयव, वाह्य-प्रभाव तथा वातावरण का निरीक्षण है। भारतीय व्यावहारिक-आलोचना सिद्धान्तों के निर्माण में भी सहायक रही है। संस्कृत-साहित्य में व्यावहारिक आलोचना की विशेष प्रकार

की विभिन्न प्रणालियाँ थीं। सूत्र, कारिका, वृत्ति, फक्किका, पद्धति, टिप्पणी, पंजिका, भाष्य, समीक्षा, वार्तिक, मूकन, टीका, अवतरणिका, व्याख्यान आदि पद्धतियों का इसमें विशेष विकास हुआ है।

सूत्र के द्वारा किसी विस्तृत विषय, सिद्धान्त, नियम आदि का अर्थ सक्षिप्त, मारपूर्ण, असदिग्ध, व्यर्थ शब्दहीन, व्यापक तथा अनिन्द्य रूप में बताया जाता है।^१ कारिका सूत्र के अर्थ को सरल रूप में प्रदर्शित करती है।^२ फक्किका में किसी स्थिति, नवीन-तथ्य अथवा तर्क का प्रतिपादन होता है। सूत्र, कारिका तथा फक्किका का प्रयोग प्रायः सैद्धान्तिक विवेचन में ही होता है। वृत्त, सूत्रों के सार भाग का विवरण करने वाली व्याख्या की पद्धति है। इसका उद्देश्य सूत्रों की सक्षेप में व्याख्या करना है।^३ 'टिप्पणी' का प्रयोग किसी व्याख्या के अन्तर्गत आने वाले कठिन अंशों के स्पष्टीकरण के लिए होता है। 'पंजिका' में केवल कठिन शब्दों का सरल शब्दों द्वारा स्पष्टीकरण होता है। 'भाष्य' उसे कहते हैं, जिसमें अनेक शकाओं का उचित उत्तर देते हुए विस्तृत विवेचन होता है।^४ इसके द्वारा सूत्रों के अन्तर्गत आए हुए शब्दों की ऐसी व्याख्या होती है कि, जिसमें लेखक साथ-साथ अपने द्वारा प्रयुक्त हुए पदों का भी स्पष्टीकरण करता चलता है। व्याख्यात्मक-आलोचना के अन्य भेदों में भाष्य विशेष महत्वपूर्ण है। इसका मूल स्वरूप विस्तृत विवेचन है। इसी प्रकार भाष्य के अवान्तर गीत अर्थों का स्पष्टीकरण 'समीक्षा' कहलाता है।^५ 'वार्तिक' उम आलोचना का भेद है, जिसमें सभी प्रकार के सूत्रों, सिद्धान्तों, तथ्यों और नियमों की इस प्रकार से पूर्ण व्याख्या की जाती है कि जो कहा गया है, वह भी स्पष्ट हो जाता है या जो नहीं कहा गया है, वह भी स्पष्ट कर दिया जाता है। 'भाष्य' और 'वार्तिक' में मूल भेद यह है कि 'भाष्य' में तो केवल मूल-ग्रन्थ का आशय प्रकट किया जाता है तथा उसका विस्तृत विवेचन होता है और वार्तिक में सूत्र के शब्दों और पदों की ही व्याख्या नहीं होती बल्कि उसके अन्तर्गत आने वाले सभी विषयों का स्पष्टीकरण होता है। हिन्दी साहित्य में इस शैली का विशेष रूप में विकास हुआ है और उसमें इसके वार्त्ता, वार्तिका, चर्चा आदि अन्य नाम भी मिलते हैं। 'व्याख्यान' के अन्तर्गत किसी सिद्धान्त या भाव को किसी आख्यान में स्पष्ट करने की व्याख्या आती है। 'अवतरणिका' में किसी बड़े कथानक का सार लेकर उसकी व्याख्या की जाती है।

यथासम्भव सरल अर्थों का संकेत करना 'टीका' कहलाता है। इसके अन्तर्गत प्रायः भाष्य, वृत्ति, वार्तिक आदि सभी रूपों का समावेश होता है। इसमें प्रत्येक श्लोक को पृथक् पृथक् देखने की प्रवृत्ति अधिक पाई जाती है तथा सम्पूर्ण ग्रन्थ का पूर्ण रूप में ध्यान कम

१. देखिए 'काव्य मीमांसा' (सन् १९४५), पृ० ११।

२. 'अर्थ प्रदर्शन कारिका' वही, पृ० ११।

३. देखिए वही, पृ० ११।

४. देखिए वही, पृ० ११।

५. देखिए वही, पृ० ११।

रखा जाता है। टीकाकार का उद्देश्य ग्रन्थ के अर्थों को स्पष्ट करना ही नहीं वरन् भाषा सम्बन्धी व्याख्या तथा उसके रस, अलंकार, गुण, रीति आदि शास्त्रीय तत्त्वों का निर्देश करना भी होता है। इसमें ग्रन्थ की टीका करते समय स्थल-स्थल के अर्थों की व्याख्या के साथ उसकी रमणीयता का प्रतिपादन भी प्रशंसात्मक शैली में होता चलता है। कहीं कहीं सिद्धान्तों का विवेचन भी होता है तथा शास्त्रों के उद्धरण भी दिए जाते हैं। संस्कृत की टीका-पद्धति में प्रौढ़ आलोचना के दर्शन होते हैं, जैसे 'मल्लिनाथ की टीका'। इन टीकाकारों ने विभिन्न आचारों पर (जैसे, रस, औचित्य, नैतिकता, अलंकार, रीतिवादी आदि) काव्यालोचन किया है। इन्होंने कवियों के दोष तथा गुणों का ही निर्देश नहीं किया है वरन् उनका पथ-निर्देशन भी किया है। कुछ टीकाकारों में आलोचक के उत्तरदायित्व का पूर्ण निर्वाह, निष्पक्षता तथा सूक्ष्म-विश्लेषण-शक्ति के दर्शन होते हैं। इसी पद्धति को 'तिलक' के नाम से भी अभिहित किया जाता रहा है।

'सूक्ति' भी आलोचना की प्रौढ़ शैली रही है। इसके विभिन्न स्वरूप संस्कृत आलोचना के क्षेत्र में दिखाई पड़ते हैं। इन सूक्तियों में गुण-दोष-विवेचन, तुलना, प्रशंसा तथा गुण-वर्णन आदि के दर्शन होते हैं। सूक्ति-वाक्यों का आधार शास्त्रीय सैद्धान्तिक-आलोचना है, जिन पर यह निर्भर रहती है। जो सूक्तियाँ प्रशंसात्मक हैं, वे या तो सामान्य कवियों की प्रशंसा करती हैं या सहृदयों तथा साहित्यरसिकों की।^१ काव्य की प्रशंसा में कहीं गई सूक्तियाँ भी प्रायः मिलती हैं।^२ इन सामान्य सूक्तियों के अतिरिक्त कवि विशेष की आलोचना भी सूक्तियों में मिलती है।^३ कहीं-कहीं इन सूक्तियों में तुलनात्मक शैली को अपना कर कवियों की विशिष्टता का निरूपण किया गया है और उनमें से एक कवि को अन्य से श्रेष्ठ प्रदर्शित किया है।^४ इनमें इसका निरूपण भी दिखाई पड़ता है

१ जयन्ति ते सुकृतिनो रससिद्धा. कवीश्वरा ।

नास्ति येषां यशः काये, जरामरणजं भयम् ॥ सूक्ति शब्दावली, पृ० ३७ ।

२ कं पृच्छाम सुरा स्वर्गे निवसामो वयं भुवि ।

किं वा काव्यं रसः स्वादु किं वा स्वादीयसी सुधा ॥ सूक्ति शब्दावली, पृ० ३७ ।

३ नीलोत्पलदलश्यामा विज्ञाना नाम जानता ।

वृथैव दणिनाऽप्युक्तं सर्वशुक्ला सरस्वती ॥

कविरमरं कविरचलं कविरमिन्दनश्च कालिदासश्च ।

अन्यं कवयः कपयश्चापलं भागं पदं दधति ॥ श्री शंकर वर्मा आलोचना ।

४ नैपथ्ये पद-लालित्यं किराते त्वर्थगौरवम् ।

उपमा कालिदासस्य भाषे सन्ति त्रयो गुणाः ॥

उपमा कालिदासस्य भारवेरर्थगौरवम् ।

दंडिनः पदलालित्यं भाषे सन्ति त्रयो गुणाः ॥

देखिए 'हिन्दी आलोचना, उद्भव और विकास' ले० डा० भगवत् स्वरूप मिश्र (सन् १९५४), पृ० १४५ ।

कि किस कवि अथवा ग्रन्थ की प्रमुख विषयता क्या है। इनमें विषय, भाषा, शैली, रचना-कौशल का भी दर्शन मिलता है। ये सूक्तियाँ केवल वैयक्तिक रचि की सूचक नहीं हैं वरन् किसी कवि के प्रति किसी युग की धारणा को भी प्रकट करती हैं। प्रायः इनका आवार गम्भीर अध्ययन, सूक्ष्म-विवेचन तथा सतुलित निर्णय होता था, यद्यपि कभी-कभी अनुप्रास के लोभ में भी चमत्कार का प्रदर्शन करने वाली उक्तियाँ कही जाती थी। ये सूक्तियाँ निन्दा तथा स्तुति के उद्देश्य में कही जाती थी।

इस प्रकार भारतीय व्यावहारिक समालोचना की निश्चित तथा विशिष्ट आलोचना-पद्धतियाँ हैं, जिनका आधार शास्त्रीय-मानदण्ड तथा निश्चित, स्पष्ट, रुढ़ तथा परम्परागत पारिभाषिक शब्दों तथा वाक्यों का प्रयोग है। यह आलोचना मार्बकालिक, सार्वदेशिक, चिरन्तन तथा स्थायी-तत्त्वों को लेकर चलती है। उपर्युक्त आलोचना की शैलियों में से टीका, सूक्ति, वचनिका, वार्तिक, भाष्य आदि अधिक प्रचलित रही, क्योंकि इनमें कवि के अर्थों की व्याख्या करने की विशेष सुविधा है। टीका, वचनिका, वार्तिक, भाष्य आदि पद्धतियाँ, अर्थों तथा भावों के स्पष्टीकरण तथा व्याख्या के लिए प्रसिद्ध हैं तथा सूक्ति, निर्णय करने के लिए। सूक्ति में ही आधुनिक समालोचना की निर्णयात्मक, तुलनात्मक, गवेषणात्मक, विश्लेषणात्मक, गुणदोष-वर्णनात्मक, प्रभावात्मक, भावात्मक, प्रशमात्मक तथा परिचयात्मक शैलियों के बीज मिलते हैं। इस प्रकार टीका तथा सूक्ति-पद्धति ही भारतीय व्यावहारिक-आलोचना के प्रमुख-रूप माने जा सकते हैं। वैसे तो वृत्ति, टिप्पणी, भाष्य, वार्तिक, वचनिका आदि का भी लक्ष्य व्याख्या था, किन्तु टीका-पद्धति आधुनिक व्याख्यात्मक-आलोचना का प्राचीन रूप माना जा सकता है। जिन अर्थों में आधुनिक-आलोचक व्याख्यात्मक-आलोचना को ग्रहण करता है, उन अर्थों में इनके बीज आलोचना की इन शैलियों में विद्यमान थे। इन सभी पद्धतियों ने हिन्दी काव्य की व्यावहारिक आलोचना को प्रभावित किया है। हिन्दी में ये पद्धतियाँ अपनी भाषा की निजी प्रकृति तथा प्रवृत्तियों के अनुसार विकसित हुई हैं।

पाश्चात्य साहित्यालोचन में व्यावहारिक आलोचना का विकास:—

पाश्चात्य-साहित्यालोचन में आलोचना के दो रूप माने गए हैं, सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक। सैद्धान्तिक आलोचना में मानदंड तथा मिद्धान्त स्थिर किए जाते हैं तथा व्यावहारिक में उन सिद्धान्तों के आधार पर रचनात्मक कृतियों का निरीक्षण, परीक्षण, व्याख्या तथा मूल्यांकन होता है। व्यावहारिक आलोचना में आलोचक साहित्य के भाव तथा कलापक्ष के स्वरूप को समझ कर उसकी व्याख्या तथा निर्णय करता है। इसमें कृतियों की व्याख्या के लिए ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, तुलनात्मक, मनोविश्लेषणात्मक, आगमनात्मक, निगमनात्मक, वैज्ञानिक आदि शैलियों का अनिवार्य रूप में प्रयोग किया जाता है तथा रचना से चलकर रचयिता के मानसिक मस्थान तथा मानसिक प्रक्रिया का अध्ययन किया जाता है। इसमें रचना के अन्तर्वाह्य स्वरूपों की पूर्णतया अभिव्यक्ति करने के पश्चात् उसका मूल्यांकन किया जाता है। इस मूल्यांकन के लिए साहित्य के सिद्धान्तों

तथा काव्य के विभिन्न वादों का आधार लिया जाता है। जहाँ आलोचक का लक्ष्य निर्णय देना नहीं होता, वहाँ प्रभावात्मक शैली के अनुसार रचना के, हृदय पर पड़े हुए प्रभावों का अकन मात्र किया जाता है। व्यावहारिक-समीक्षक के मन की कई अवस्थाएँ होती हैं। पहली अवस्था में उसका मन सब प्रकार की अवस्थाओं से युक्त रहता है, दूसरी में किसी विशिष्ट ध्येय या रुचि से अंकित होता है, तीसरी में वह किसी ग्रन्थ या कृति का निरीक्षण, अध्ययन, अनुशीलन आदि करता है, चौथी में पूर्व-ज्ञान के आधार पर किसी कृति का अर्थ लगाता है, पाँचवीं में विश्लेषण करता है, छठी में उसके बहिरंग तथा अतरंग तत्त्वों का वर्गीकरण करता है, सातवीं में उसके वैशिष्ट्य-निरूपण की स्पष्टता के लिए उसकी समान तथा विषम कृतियों से तुलना करता है, आठवीं में उसकी व्याख्या, विश्लेषण, तुलना आदि के आधार पर सामान्य-सिद्धान्तों का निरूपण करता है तथा अन्त में अपने इस प्रामाणिक-ज्ञान का व्यवहार किसी विशिष्ट कृति पर करके उसका मूल्य निश्चित करता है। इस प्रकार वैज्ञानिक रूप में मूल्यांकन का सम्बन्ध मुख्यतः दो विचारों से है, प्रथम किसी कृति के सौन्दर्य-सम्बन्धी सामान्य-सिद्धान्तों का प्रामाणिक सौन्दर्य-सिद्धान्तों से समर्थन होता है तथा द्वितीय में उसके सभी प्रकार के वैशिष्ट्यों का निरूपण होता है। व्यावहारिक-समीक्षक को शब्दों और वाक्यों के विभिन्न प्रकार के अर्थों की पहचान भी रखनी आवश्यक होती है। तभी वह रचनाकार के आशय को ठीक-ठीक समझ सकता है। पाश्चात्य-साहित्यालोचन में वैज्ञानिक रूप में व्यावहारिक आलोचना का विभिन्न प्रकार की शैलियों के द्वारा विशेष विकास हुआ है। पाठ-संशोधन, पुस्तक-परिचय सम्बन्धी तर्काश्रित विचार भी इसके अन्तर्गत आते हैं।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी में व्यावहारिक आलोचना का विकास:—

हिन्दी में भी संस्कृत की व्यावहारिक-आलोचना की भाँति सूक्ति, टीका, वार्त्ता, वचनिका आदि आलोचना की पद्धतियाँ विशेष रूप में प्रचलित रही। हिन्दी की सूक्तियाँ भी संस्कृत की भाँति तुलनात्मक, प्रशंसात्मक तथा निर्णयात्मक हैं। तुलनात्मक सूक्तियों में कभी तो कवियों की प्रमुख विशेषताओं का उल्लेख किया जाता है,^१ कभी भावात्मक और प्रभावात्मक रूप में रुचि के आधार पर कुछ कवियों का इतना उत्कर्ष दिखाया जाता है कि उनके आगे और सब को हीन सिद्ध किया जाता है,^२ कभी अनुप्रास की प्रवृत्ति के आधार पर कवियों का साहित्य में स्थान निर्धारित किया जाता है,^३ कभी एक ही कवि की प्रशंसा

१ उत्तम पद कवि गग के, कविता को वलवीर

केशव अर्थ गम्भीर को, सूर तीन गुन धीर ॥

२ सार सार तो कविरा कहिगो, सूर कही अनूठी ।

रही मही कठमलिया कहिगो, और कही सब जूठी ॥

३ सूर मूर तुलसी गगी, उडगन केशवदास ।

अव के कवि खद्योत मम जह तह करत प्रकाश ॥

में भावात्मक सूक्तियाँ लिखी जाती हैं^१ तथा कभी किसी विशेष ग्रन्थ की काव्यात्मक विशेषता का प्रतिपादन करने वाली सूक्तियाँ लोक में प्रचलित होकर पीढ़ियों तक चली आती रहती हैं।^२ कुछ सूक्तियों में काव्य के स्वरूप, उद्देश्य आदि प्रभाव का वर्णन भी मिलता है। जिन सूक्तियों में तुलनात्मक विवेचन होता है उनका कोई शास्त्रीय आधार नहीं है। वे प्रायः व्यक्तिगत रुचि या लोकरुचि की ही सूचक हैं। इस तुलनात्मक विवेचन में प्रायः रस, अलंकार, भाषा आदि के आधार पर किसी कवि की श्रेष्ठता का प्रतिपादन हुआ है। कुछ सूक्तियों में कवियों की श्रेष्ठता का प्रतिपादन विविध प्रकार की भाषा के प्रयोग करने की सामर्थ्य के कारण हुआ है।^३

सूक्तियों के अतिरिक्त डम काल की व्यावहारिक-आलोचना की दूसरी पद्धति टीका है, जिसका हिन्दी आलोचना में विशेष विकास हुआ है। रीतिकाल से आधुनिक काल तक हिन्दी में अनेक प्रसिद्ध ग्रन्थों की टीकाएँ लिखी गई हैं। इस पद्धति के दो लक्ष्य थे, एक तो मूल-पाठ की व्याख्या करके अर्थ-सौन्दर्य को व्यक्त करना तथा दूसरे उस काव्य के शास्त्रीय-सौन्दर्य की स्पष्ट-व्याख्या करके उसके अन्तर्गत आने वाले रस, अलंकार, छन्द, गुण, रीति, भाव आदि का निरूपण करना। टीका-पद्धति की विशिष्ट-शैली तथा विशेषताएँ हैं। कभी-कभी टीकाकार कवित्वपूर्ण-रीति से अपने कार्य का सम्पादन करते थे। इस प्रकार की शैली से व्याख्या का उद्देश्य पूर्ण नहीं होता क्योंकि इसमें पद्यात्मकता के अतिरिक्त, जटिलता तथा पिष्टपेषण की प्रवृत्ति अधिक रहती है। वास्तव में टीकाओं के लिए तो गद्य ही उपयुक्त है, किन्तु रीतिकाल में चूँकि गद्य का उपयोग नहीं होता था इसलिए इसमें गद्य की सी प्रीति के दर्शन नहीं होते। हिन्दी की टीका-पद्धति आलोच्यकाल के पूर्व में भी व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में प्रयुक्त होती रही। इन टीकाओं में कुछ अंशों में विश्लेषण, विवेचन, व्याख्या, प्रभावात्मकता, निर्णय आदि के दर्शन होते हैं, जिनका अविकाशिक विकास आगे के काल में हुआ।

संस्कृत आलोचना की वार्तिक-पद्धति के अनुसार हिन्दी में उसी की पर्यायवाची वार्त्ता, वचनिका या चर्चा का प्रचार हुआ। जहाँ पद्य के मूल लक्षणों के स्पष्टीकरण के माध्यम से उसके अर्थ के भी स्पष्टीकरण का प्रयत्न होता है उसे ही वचनिका, चर्चा या वार्त्ता कहा गया है। आचार्य कुलपति मिश्र ने अपने ग्रन्थ 'रस रहस्य' में लक्षण तो पद्य में दिए हैं किन्तु उनका स्पष्टीकरण जिस वार्तिक में किया है, उसे उन्होंने 'वचनिका' पुकारा है। वचनिका का दूसरा नाम 'चर्चा' है, जिसका उद्देश्य भी उसी के समान लक्षणों तथा अर्थों

१. किधौँ सूर को सर लग्यो, किधौँ मूर को तीर,
किधौँ सूर को पद लग्यो, वेध्यो मकल सरौर।
२. सतसैया के दोहरे, ज्यो नावक के तीर,
देखन में छोटे लगं, घाव करे गम्भीर ॥
३. तुलसी गग दुआँ मए, सुकविन्ह के सरदार।
इनकी काव्यन्ह में मिली, भाषा विविध प्रकार ॥

को स्पष्ट करना है। इस 'चर्चा' का नमूना चिन्तामणि त्रिपाठी की 'भृंगार मंजरी' में आई 'चर्चा' से मिल जाता है। इसमें उन्होंने किसी अन्य ग्रन्थ की चर्चा नहीं की है वरन् अपने ग्रन्थों के लक्षणों की व्याख्या करके उन्हें पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया है। इसी प्रकार वार्ता भी 'वचनिका' का पर्याय है। हिन्दी में इसका विशेष विकास हुआ है। 'चौरासी वैष्णवन की वार्ता' तथा 'दो सौ वावन वैष्णवन की वार्ता' इस पद्धति के प्रमुख उदाहरण हैं। यह वार्ता-साहित्य केवल लक्षणों की व्याख्या नहीं करता, वरन् भक्तों के जीवन, विचार भाव तथा उनकी भक्तिप्रणाली और सिद्धान्तों से भी परिचित कराता है। हिन्दी के वार्ता साहित्य में भक्तों का केवल परिचयात्मक विवेचन ही नहीं है, वरन् उनके काव्य के सम्बन्ध में संक्षिप्त रूप में विचार भी किया गया है। जहां-जहां जीवनी पर प्रकाश डाला गया है, वहां भी उद्देश्य तथा महत्त्व का प्रकाशन ही है। यह आलोचना-पद्धति आधुनिक जीवन-चरितात्मक शैली का ही प्राचीन रूप है। इसमें जीवन का परिचयात्मक रूप भक्ति के विशिष्ट सिद्धान्त तथा व्याख्यात्मक आलोचना का स्वरूप आदि तत्त्व दिखाई पड़ते हैं। इस पद्धति में वैयक्तिक रूचि तथा प्रशंसात्मक शैली का प्रयोग है तथा इसका दृष्टिकोण कोरा आलोचनात्मक ही नहीं है। इनमें भक्तों के सिद्धान्तों की व्याख्या, भक्त के रूप में उनका विशिष्ट महत्त्व, उनकी भक्ति तथा दार्शनिक-विचारों का उल्लेख, उनके जीवन की प्रसिद्ध चमत्कारपूर्ण घटनाओं तथा परम्परा से चली आई हुई घटनाओं का समावेश रहता है। इनमें कहीं-कहीं कवियों के काव्य पर संक्षेप में बहुत सारपूर्ण आलोचना दिखाई पड़ती है तथा काव्य के सभी महत्त्वपूर्ण विषयों का उल्लेख भी किया गया है। 'भक्त माल' में सूर के काव्य का विवेचन इसी प्रकार का है।^१ उसमें सूर के काव्य के भाव तथा कलापक्ष दोनों का विवेचन तथा मूल्यांकन किया गया है। इससे यह ज्ञात होता है कि वार्ताओं की आलोचना कहीं-कहीं बहुत प्रौढ़ हो गई है। इस पद्धति में प्रायः काव्यांगों के विस्तृत विवेचन के साथ-साथ स्वयं लेखक तथा विभिन्न अन्य आचार्यों के मतों का प्रतिपादन भी होता है। सरदार कवि की 'मानस मयंक' इसी प्रकार की टीका है। इस प्रकार की टीका-पद्धति का प्रयोग आलोच्य-काल में भी होता रहा। स्वयं शुक्ल जी आदि की व्याख्यात्मक आलोचना पर भी इसका प्रभाव इस रूप में पड़ा है कि उनकी आलोचनाओं में भी पहले सिद्धान्त पक्ष का निरूपण तथा स्थिरीकरण होता है तथा फिर उनका रचनात्मक साहित्य पर प्रयोग किया जाता है।

इस प्रकार सूक्ति, टीका, वचनिका, वार्ता, चर्चा आदि व्यावहारिक आलोचना की शैलियों में आलोच्य काल से पूर्व जिस व्यावहारिक शैली का विकास होता रहा वह एक ओर तो प्राचीन भारतीय परम्परा का निर्वाह करती रही तथा दूसरी ओर उसमें

१. उक्ति चोज अनूपास वरन-अस्थिति अति भारी ।

वचन प्रीति निर्वाह अर्थ अद्भूत तुकवारी ॥

प्रतिविम्बित दिवि दिष्टि हृदय हरिलीला भासी ।

जनम करम गुन रूप रासि रसना परकासी ॥ भक्त माल, पृ० १६१ ।

आगे के विकास के बीज भी फूटते रहे। इन शैलियों में आधुनिक जीवन, चरितात्मक, व्याख्यात्मक, तुलनात्मक, शास्त्रीय, विश्लेषणात्मक आदि शैलियों के दर्शन होते हैं। यद्यपि ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, समाज-शास्त्रीय, सौन्दर्यवादी आदि शैलियों का व्यवहार इसमें नहीं हुआ था।

उपर्युक्त आलोचना की पद्धतियों के अतिरिक्त भी पूर्व आलोच्य-काल में स्वतन्त्र-प्रणाली के काव्यालोचन के दर्शन होते हैं। इस समय कवियों के काव्य का तुलनात्मक अध्ययन भी किया गया है।^१ हिन्दी के सारे कवियों की तालिका एक ही छन्द में देकर ऐतिहासिक आलोचना के मूल रूप के दर्शन मिलते हैं।^२ इस काल में कुछ लेखकों ने भावात्मक रूप में कुछ कवियों के विशिष्ट गुणों का उल्लेख किया है^३ तथा कुछ ने स्वयं अपनी कविता की विशेषताएँ भाषा, सुन्दर-वर्ण, विभिन्न अर्थ तथा अलंकारों की बहुलता का अपनी कविता में उल्लेख किया है।^४ इस प्रकार के कथनों में विशेष आलोचनात्मक दृष्टि नहीं दिखाई पड़ती। इनमें परिचयात्मक तथा प्रशंसात्मक शैली के दर्शन होते हैं। ये कथन दो प्रकार के थे, एक तो कवियों का अपने काव्य का परिचय देना तथा दूसरा अन्य कवियों द्वारा उनके काव्य के महत्त्व का उल्लेख होना।

आलोच्य-काल से पूर्व हिन्दी की व्यावहारिक-आलोचना कुछ पद्धतियों तथा शैलियों का अनुसरण तथा प्रयोग करने के कारण यद्यपि संस्कृत आलोचना के प्रदर्शित

१. सूर सूर तुलसी शशी उडगन केशवदास ।

अब के कवि खद्योत सम जह तह करत प्रकाश ॥

२. सूर, केसी, मदन, बिहारी, कालिदास, ब्रह्म,

चिन्तामणि, मतिराम, भूषण से ग्यानिऐं ।

लीलाधर, सेनापति, निपट निवाज, निधि,

नीलकण्ठ, मिश्र, सुदेव, देव मानिऐं ॥

आलम, रहीम, रसखान, रसलीन औ

मुवारक से सुमति भए कहा लौ बखानिऐं ।

ब्रजभाषा हेतु ब्रजवास हूं न अनुमानो

ऐसे ऐसे कविन हूँ की बानी तैं जानिऐं ।

काव्य निर्णय—ले० दास पृ० ७, प्रथम संस्करण (१९५६) ।

३. किधौँ सूर को सर लग्यो, किधौँ सूर को तीर,

किधौँ सूर को पद लग्यो, वेध्यो सकल सरीर ।

४. 'बानि सो सहित सवरन मह रहै जहा

घरत बहुत भाति अरथ समाज को ।

संख्याकार लीजै अलंकार हैं अधिक यामे

राखी भाति ऊपर सरस ऐसे साज को ।

१ .

पृ० ४ 'सेनापति' कृत कविसारत्नाकर (सन् १९३६)

मार्ग पर चलती रही थी पर उसकी निजी-विशिष्टता तथा मौलिकता के भी दर्शन होते हैं। हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना अपनी प्रकृति, काल की गति तथा मार्ग के अनुकूल विकसित होती रही। भक्तिकालीन कवियों की आलोचना शास्त्रीय दृष्टिकोण से नहीं हुई थी। भक्त-कवि स्वतन्त्र प्रकृति के महात्मा थे। उनके काव्य की परख दार्शनिकों तथा महात्माओं के द्वारा हो सकती थी। वल्लभाचार्य ने सूर के विनय-प्रधान पदों को धिधियाना कह कर उन्हें नवीन विषय तथा भावना की ओर प्रेरित किया था। इस प्रकार सूर के काव्य का उत्कर्ष वल्लभाचार्य की प्रेरणा तथा सम्मति के बिना नहीं हो सकता था। रीतिकालीन कवि आश्रयदाताओं के सरक्षण में रहते थे, इसलिए उनके काव्य की परख या तो राज-दरबारों में होती थी या लोकरुचि के अनुसार। कुछ मान्य सिद्धान्तों के आधार पर ही मूल्यांकन करने के कारण रीतिकालीन व्यावहारिक-आलोचना रूढ़, अव्यक्तिक तथा विषयपरक रही। ये सिद्धान्त भी युग द्वारा निर्मित न होकर प्राचीन-युग की परम्परा के रूप में प्राप्त हुए थे।

आलोच्यकाल में हिन्दी में व्यावहारिक आलोचना का विकास—

आलोच्य-काल के प्रारम्भिक दिनों में रीतिकाल की ही रूढ़िबद्ध टीका, सूक्ति, गुण-दोष-विवेचन की शैली व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में चलती रही।^१ आलोच्य-काल के दस वर्ष पूर्व ही भारतीय स्वतन्त्रता का सग्राम असफल रूप में समाप्त हो गया था। सन् १८८५ तक राजनीति के क्षेत्र में प्रायः सन्नाटा रहा, किन्तु इस वर्ष अखिल भारत वर्षीय कांग्रेस के जन्म के साथ-साथ राजनीतिक वैधानिक सुधार की माग मध्यम मार्गों उदार, पश्चिमी शिक्षा, साहित्य तथा संस्कृति से प्रभावित नेताओं के द्वारा की गई। साहित्य के क्षेत्र में भी इसी के समानान्तर परिवर्तन हुए। प्रारम्भिक रीतिकालीन पद्धति की आलोचना में पाश्चात्य साहित्यिक चेतना का सूक्ष्म प्रभाव पड़ने लगा। साहित्य के क्षेत्र में भी सुधार की माग उठी किन्तु वैधानिकता का पल्ला नहीं छोड़ा गया। इसलिए भारतेन्दुकालीन आलोचना में शास्त्रीय वैधानिकता तथा सुधार की भावना का मिश्रण है। प्राचीन आदर्शों, सिद्धान्तों तथा मानदण्डों के प्रति अब भी मान्यता रही थी।

भारतेन्दुकाल में ही हिन्दी के अपने निजी स्वरूप, प्रकृति तथा गतिविधि के अनुकूल स्वतन्त्र व्यावहारिक-आलोचना का विकास होने लगा था। इन आलोचकों की दृष्टि हिन्दी की उन्नति, प्रचार, रक्षा तथा महत्त्व पर गई थी। हिन्दी को उर्दू के साथ सघर्ष में अपने अस्तित्व की रक्षा करनी पड़ी। स्वयं भारतेन्दु की आलोचना में भाषा के महत्त्व का स्वर सबसे ऊँचा था। वे कहते थे कि 'निज भाषा उन्नति अहै, सब उन्नति को मूल, विन निज भाषा ज्ञान के भिटे न हिय को शूल।' यह भाषा सम्बन्धी विवेचन भारतेन्दु तथा द्विवेदी

१ 'कहने की आवश्यकता नहीं कि हमारे हिन्दी साहित्य में समालोचना पहले पहले केवल गुण-दोष-वर्णन के रूप में प्रकट हुई है।' 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—ले० रामचन्द्र शुक्ल (स० १९९९), पृ० ५८३।

काल में चलता रहा। इन कालों में प्राचीन आदर्शों का नवीन रूप में परिष्कार तथा सामंजस्य करके अपनाने की भावना रही। इस काल से पूर्व तक हिंदी-आलोचना तथा साहित्य का समकालीन जीवन से व्यवधान उपस्थित हो गया था। इन आलोचकों ने उसे मिटा दिया तथा समकालीन साहित्य को युगानुकूल भाव, विचार, आदर्श तथा सिद्धान्तों से बाध दिया। ये आलोचक निर्माता थे तथा इन्हें हिन्दी भाषा तथा साहित्य का नव-निर्माण तथा सुधार करना था।

कुछ विद्वानों का विचार है कि भारतेन्दु-काल में पाश्चात्य-साहित्य की समृद्धि देख कर हिन्दी के साहित्यिकों ने उसका अनुकरण करना आरम्भ कर दिया।^१ हम इससे सहमत नहीं हैं। इस युग की राष्ट्रीय तथा सामाजिक भावना इतनी तीव्र थी कि यह युग अन्धानुकरण नहीं कर सकता था। इस युग के आलोचक अपने निजी सांस्कृतिक तथा साहित्यिक महत्त्व के आधार पर अपनी उच्चता प्रदर्शित करना चाहते थे। वे पश्चिम से प्रेरित तो अवश्य थे किन्तु उन्होंने उसका अन्ध अनुकरण नहीं किया। यदि ऐसा होता तो हिन्दी के आधुनिक-रीतिकारों की परम्परा जो कविराजा मुरारीदान, जगन्नाथ प्रसाद 'भानु', भगवान् दीन, अर्जुनदास केडिया, कन्हैयालाल पोद्दार, रामदहिन मिश्र, हरिऔध, गुलाबराय आदि को लेकर बहुत आगे तक चलती रही, वह न चलती। सत्य तो यह है कि भारतीय साहित्य-शास्त्र के प्रति तथा उसके अध्ययन के प्रति पाश्चात्य साहित्य के अध्ययन ने और भी अधिक प्रेरणा दी। शुक्ल जी, श्यामसुन्दर दास, प्रसाद जी, वाजपेयी जी, मिश्र जी तथा डा० नगेन्द्र आदि आलोचक निरंतर भारतीय काव्य शास्त्र का आधार लेते रहे तथा उनका विवेचन करते रहे। विश्वविद्यालयों में आलोच्यकाल के बाद भी शोध-कार्यों में प्राचीन साहित्य-शास्त्र का विशेष महत्त्व रहा है।

इस काल में छापेखाने के कारण पत्रिकाओं के निकलने से परम्परागत सूक्ति, टीका, वृत्ति आदि की शैली में परिवर्तन होने लगे थे। यह बौद्धिक-विकास का युग था, इसलिए जो बुद्धि को न प्रभावित करे वह ग्रहण नहीं हो सकता था। शास्त्रीय आधारों पर दोषगुण विवेचन करने के अतिरिक्त पुस्तकों का युगानुकूल होना भी देखा जाता था। आलोच्य-काल से पूर्व की व्यावहारिक-आलोचना की तीन विभिन्न प्रवृत्तियाँ कवियों की जीवनी का उल्लेख, पुस्तकों की परिचयात्मक आलोचना तथा प्रसिद्ध ग्रन्थों के अर्थ और भावों को समझाने की प्रवृत्ति इस काल में भी चलती रही। किंतु इस काल में इस तीसरी शैली में ग्रन्थों के अभिप्राय, रहस्य, अर्थ तथा टीका के अतिरिक्त पाठ-संशोधन और

१ "हिन्दी का साहित्यकार भी अपनी भाषा में प्रौढ़ प्रयोगात्मक आलोचना का दर्शन करना चाहता था। इसके लिए पश्चिम ही उसके समक्ष आदर्श था, इसलिए उसने पश्चिम का अनुकरण आरम्भ कर दिया। उसने समीक्षा की शैली और सिद्धान्त दोनों ही अपनाए।" 'हिन्दी आलोचना, उद्भव तथा विकास', पृष्ठ २२८—ले० भगवत ; म्वरूप मिश्र।

पुरातन प्रसिद्ध ग्रन्थों की प्रामाणिकता आदि पर तर्कपूर्ण विवेचन होने लगे। पृथ्वी राज रासो की प्रामाणिकता का विवेचन इसी प्रकार का है।

द्विवेदी-काल में व्यावहारिक आलोचना प्रायः परिचयात्मक थी। उसका स्वरूप समकालीन साहित्य तथा भाषा की स्थिति के अनुरूप था। प्राचीनता की अपेक्षा नवीनता की माग की जा रही थी। आलोचना का लक्ष्य साहित्य को उन्नत करना था। शुक्ल जी ने व्यावहारिक आलोचना को विशेष प्रौढ़ता प्रदान की। उन्होंने परम्परागत मानदण्डों की अपेक्षा रचनात्मक-साहित्य के आधार पर अपने मानदण्ड स्थिर किए। वाजपेयी जी ने आधुनिक साहित्य के स्वरूप की प्रामाणिक व्याख्या की। द्विवेदीकाल के पश्चात् छायावादी काल में व्यावहारिक आलोचना की अभूतपूर्व समृद्धि हुई। जिन प्रमुख आलोचकों ने इसके विकास में योग दिया वे निम्नांकित हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र —

नाटक तथा निबन्ध की भाँति भारतेन्दु जी ने आलोचना के क्षेत्र में भी विशेष कार्य किया है। इन्होंने प्रेमघन तथा बालकृष्ण मट्ट की भाँति अपने समकालीन किसी ग्रन्थ की आलोचना नहीं की पर इनका ध्यान प्राचीन-साहित्य के ऐतिहासिक अध्ययन की ओर विशेष रूप से गया। ये साहित्य को विकासशील रूप में देखते हैं। इन्होंने साहित्य का सम्बन्ध व्यक्ति से ही न मान कर साहित्यकार के युग से भी माना है। इनका युग रीतिकालीन काव्य-पद्धति तथा सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया का युग था। इसलिए इनके युग में सैद्धान्तिक की अपेक्षा व्यावहारिक आलोचना की अधिकता है। इस व्यावहारिक आलोचना के मानदण्ड केवल नवीन ही नहीं थे। इसमें युगानुकूल भावनाओं के अतिरिक्त प्राचीन मानदण्डों का भी प्रयोग हुआ था। ये साहित्य में जीवन सम्बन्धी उपयोगिता के अतिरिक्त देश तथा समाज को जाग्रत करने की शक्ति भी बाछनीय समझते थे।

भाषा के स्वरूप तथा महत्त्व सम्बन्धी इनकी आलोचना विशेष महत्त्व की है। इन्होंने हिन्दी साहित्य का अध्ययन भाषा-विज्ञान की दृष्टि से करने पर जोर दिया है। इन्होंने काव्य में स्वभाविकता पर भी विशेष जोर दिया है तथा शब्दाडम्बर और वर्ण-मैत्री को निन्दनीय माना है। इनका विचार है कि काव्य की भाषा शुद्ध होनी चाहिए। ये अपने युग के अन्य आलोचकों की भाँति स्वभावोक्ति को सत्काव्य का लक्ष्य मानते हैं। इसीलिए इन्होंने रीतिकालीन काव्य का मूल्यांकन स्वभावोक्ति के आधार पर किया है।^१ इन्होंने अतिआलंकारिकता को काव्य के लिए निन्दनीय माना है तथा भाषा विज्ञान और भाषा के विकास का भी विवेचन किया है, जो प्रारम्भिक अवस्था में है।

१ "इस समय के कवियों का चित्त स्वभावोक्ति पर तनिक नहीं जाता था। केवल बड़े बड़े कवि शब्दाडम्बर करते थे और इन शब्दाडम्बरों वालों का पद्माकर राजा है और इसने वर्ण-मैत्री के हेतु अनेक व्यर्थ शब्द अपने काव्य में भर लिए हैं और इनकी देखा-देखी और कवि भी ऐसा करने लगे।" 'कवि वचन सुधा' (अगस्त १८८२)।

इसमें तर्क का आधार लेकर गम्भीर विवेचन नहीं हुआ है तथा केवल अनुमान का आश्रय लिया गया है।^१

भारतेन्दु के युग के सभी लेखकों का उद्देश्य साहित्य में सुधार करना तथा उसकी उन्नति करना था। इसलिए इनके सत्काव्य के आदर्श स्वभावोक्ति, चमत्कार की अपेक्षा रागात्मकता, सुरुचि तथा नैतिकता थे। ये काव्य के विषय भी ऐसे ही अपना अच्छा समझते थे, जो समकालीन महत्त्व के हो। ये परम्परागत शृंगारी विषयों के स्थान पर देश-प्रेम, समाज-सुधार आदि विषयों को महत्त्व देते थे। इन्होंने भी दोष-निर्दर्शन प्रणाली को अपनाया है, किन्तु परवर्ती-काल की सी कटुता, व्यंग्य तथा आक्षेप की भावना इनमें नहीं है। इस दोष-दर्शन-प्रणाली में इन्होंने व्यंग्य का समावेश भी किया है।^२ इन्होंने कवियों की विस्तार-पूर्वक आलोचना नहीं की है। वास्तव में वह युग विस्तारपूर्वक आलोचना लिखने का नहीं था। फिर भी जहाँ-तहाँ टिप्पणियों में इनके द्वारा कवियों का मूल्यांकन किया गया है। कालिदास के काव्य में चरित्र-चित्रण की उन्होंने प्रशंसा की है तथा उन दोनों को मानव समाज का गम्भीर आलोचक बताया है। ये साहित्य की उदार और जनवादी परम्परा के पोषक थे तथा कवीर, दादू, नानक आदि सन्तों की विचारधारा को उदार मानते थे।^३ इन्होंने कवियों के काव्य के वाह्य-पक्ष का ही निरीक्षण प्रमुख रूप में किया है। काव्य की मार्मिक भावनाओं का विश्लेषण तथा विवेचन करने की शक्ति का उदय अभी नहीं हुआ था। इनके व्यावहारिक आलोचना के आधार, भाषा, भाव, अलंकार, रस, स्वभावोक्ति, नैतिकता, सुरुचि आदि मानदण्ड थे। इनकी आलोचना में कहीं-कहीं प्रशंसात्मक शैली में प्रभावात्मक-आलोचना के प्रारम्भिक रूप के दर्शन होते हैं। कहीं-कहीं किसी कवि के काव्य से प्रभावित होकर, इन्होंने भावात्मक रूप में काव्य पर विचार प्रकट किए हैं। सूर के काव्य पर इन्होंने यह दोहा लिख दिया है —

“हरि पद पकज भक्ति अलि, कविता रस भर पूर
दिव्य चक्षु कवि कुल कमल, सूर भीमि की पूर।”

१ “ऐसा विचार है कि हिन्दी कविता प्राकृत भाषा से विगडती हुई बनी होगी। परन्तु इसमें कोई पुष्ट प्रमाण नहीं है। केवल हिन्दी कविता में बहुत से शब्द मिलते हैं। इससे निश्चय हो सकता है जैसे कृति, कान्ह, कव्व इत्यादि।” ‘कवि वचन सुधा’ (अगस्त १८८२)।

२. “और आनन्द सुनि। इतिविष्कम्भक का अनुवाद हुआ है ‘पीछे विष्कम्भक आया’। धन्य अनुवादकर्ता और धन्य गवर्नमेन्ट, जिसने पढ़ने वालों की बुद्धि का सत्यानाश करने को अनेक द्रव्य का श्राद्ध करके इसको छापा।” देखिए ‘भारतेन्दु हरिश्चन्द्र’ डा० राम विलास शर्मा (१९५३) पृ० १७७।

३. देखिए वही, पृ० १७६।

४. देखिए ‘भारतेन्दु हरिश्चन्द्र’, डा० रामरतन मटनागर (१९५०) पृ० १३८।

इन्होंने व्यावहारिक आलोचना में ऐतिहासिक दृष्टिकोण का समावेश किया तथा बहुत से विषयों पर शोधपूर्ण लेख लिखे, जिनमें इनकी गम्भीर चिन्तन-शक्ति का पता चलता है।

बालकृष्ण भट्ट —

भट्ट जी की आलोचना का उद्देश्य भी 'प्रेमघन' के समान सत्साहित्य को प्रोत्साहन देना तथा असत् का बहिष्कार करना है। इसलिए यह आलोचना उद्देश्य की गम्भीरता लिए हुए होती थी। इन्होंने प्रेमघन जी की 'सयोगिता स्वयंवर' की आलोचना देखकर अपने पत्र 'हिन्दी प्रदीप' में 'सच्ची आलोचना' शीर्षक से उसकी वास्तविक तथा सर्वांगीण आलोचना प्रस्तुत की है। कवियों की आलोचना के अतिरिक्त जहाँ इन्होंने पुस्तकों की आलोचना की है, वहाँ वे विशेष रूप में सफल हुए हैं। इसमें इन्होंने मीठी चुटकियों तथा व्यंग्यों का प्रयोग किया है। इनकी आलोचना में केवल शिष्ट और सयत व्यंग्य है, परवर्त्ती काल जैसी कटुता नहीं है।^१ इनकी आलोचना के प्रधान-तत्त्व शिष्ट व्यंग्य, परिहास, सयम, सुश्रुति तथा दोषों की उद्भावना है। कहीं-कहीं दोषों की उद्भावना में ये भी कठोर रूप में सम्मुख आते हैं। पर व्यक्तिगत आक्षेप आदि कटुताएँ इनकी आलोचना में नहीं मिलती। इनकी आलोचना प्रमुख रूप में परिचयात्मक, प्रशंसात्मक तथा विश्लेषणात्मक है और उसमें परवर्त्ती आलोचना की शैलियों के प्रारम्भिक रूप मिलते हैं। विभिन्न कवियों की इनकी आलोचना तटस्थ, सयत, गम्भीर तथा निष्पक्ष रूप में की गई है। इनकी आलोचनाओं से इनकी विद्वता तथा तीव्र बुद्धि का आभास मिलता है। पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्य की तुलना सर्वप्रथम इनकी लेखनी से हुई थी।^२ इन्होंने संस्कृत-साहित्य की तुलना अंग्रेजी तथा हिन्दी काव्य से की है।

बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' .—

प्रेमघन जी व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र के सर्वप्रथम महत्त्वपूर्ण आलोचक हैं। इन्होंने पहली बार हिन्दी में किसी पुस्तक की निष्पक्ष तथा तटस्थ भाव से गुण तथा दोष के निरूपण के आधार पर विश्लेषणात्मक आलोचना की है। इनकी व्यावहारिक आलोचना इनके द्वारा स्वीकृत युगानुकूल आदर्शों तथा सिद्धान्तों के आधार पर निर्मित है। ये कुछ सिद्धान्तों का स्थापन करके बाद में, उनका किसी काव्य में प्रयोग करते हैं। इसी पद्धति का प्रयोग शुक्ल जी ने परवर्त्ती काल में अपनी प्रौढ़ लेखनी से किया है। आज भी इस शैली में प्रायः व्यावहारिक आलोचना लिखी जाती है।

'प्रेमघन' जी के आलोचना के आदर्श युगानुकूल तथा सामयिक साहित्य की मूल भावना के द्योतक हैं। उनके मानदण्डों में ऐतिहासिक सिद्धान्तों के प्रति प्रतिक्रिया की भावना दिखाई पड़ती है। वे अलंकृत भाषा के स्थान पर भावों तथा विचारों को महत्त्व

१ देखिए 'साहित्य समालोचक' (सं० १८९३) हेमन्त अंक।

२ देखिए 'भारतेन्दु युग' ले० रामविलास शर्मा, प्र० युग मन्दिर, उन्नाव, पृ० १५२।

देते हैं, अभिव्यक्ति की नई शैली के समर्थक हैं तथा नई भाषा, नए अलंकार तथा नए उपमानों के अधिकाधिक उपयोग पर जोर देते हैं। वे मानते हैं कि विचार की गिथिलता किन्हीं जानि की मानसिक अवनति की द्योतक है तथा किसी भी साहित्य को पतनशील बना सकती है।^१

इन्होंने उपन्यास, नाटक आदि की आलोचना भी नवीन आलोचना-मद्धति के अनुसार कथानक, चरित्र-चित्रण, उपन्यास तथा नाटकों के प्रकार, भाषा तथा शैली के आंचित्य तथा स्वाभाविकता के आधार पर की है। इन्होंने 'संयोगिता न्वयवर' की आलोचना नाटक की ऐतिहासिकता, ऐतिहासिक नाटकों की विशिष्टताओं, देश काल तथा परिस्थिति, तत्काशीन भावधारा, भाषा शैली की सरलता, चरित्र-चित्रण आदि पाश्चात्य मिद्धान्तों के आधार पर तथा प्रबन्ध-आंचित्य, गर्भांक, देश की रीतिनीति, स्वाभाविकता, मुग्ध आदि भारतीय मानदण्डों के आधार पर की है। इस प्रकार इनकी नाटकों तथा उपन्यासों की व्यावहारिक आलोचना ने भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों मानदण्डों का प्रयोग किया गया है। इनकी आलोचना ने गम्भीर विम्लेषण के स्थान पर गूँच के आधार पर निर्देशात्मक विचार निवेदन मात्र है। कहीं-कहीं इनकी आलोचना में कुछ व्यंग्यात्मक कठोरता भी है। 'संयोगिता न्वयवर' की आलोचना के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि "नाटक में पाठित्य नहीं बरन् मनुष्य के हृदय में आपको किन्ना गाँव परिचय है यह दर्शाना चाहिए। कृपा करें विचारों निरपगथिनी कवित्व शक्ति के भाव का प्राण ऐसी निर्दयता के साथ न मीजिगा। लाला जी आपने कभी इस बात पर भी ध्यान दिया है कि स्त्रियों की कितनी मृदु प्रकृति होती है और किन्नी लज्जा उनमें होती है।"

इस प्रकार वे नाटक की स्वाभाविकता के लिए मानव प्रकृति के अध्ययन का होना भी अनिवार्य मानते हैं। इन्होंने पात्रों के चरित्र-चित्रण में व्यक्ति-वैचित्र्य की भी आवश्यकता समझी है। इन्होंने 'संयोगिता न्वयवर' की ही भाँति 'बग-विजेता' का भी प्रथमात्मक तथा दोष-निरूपण की शैली में विवेचन किया है। इसमें दोष-निरूपण के साथ-साथ प्रियात्मक मुनास भी प्रस्तुत किए गए हैं। इनकी नाटक तथा उपन्यासों की आलोचना प्रौढ़ तथा सहृदयनायक है। कथानक का विवेचन प्रबन्ध-आंचित्य के आधार पर किया गया है। इन्होंने चरित्र-चित्रण के लिए स्वाभाविकता तथा मानव-प्रकृति का ज्ञान आवश्यक समझा है। जहाँ वही साहित्य में मुग्ध, मस्कार, प्रगतिशीलता, स्वाभाविकता या मानव प्रकृति का ज्ञान दिखाया गया है, उसकी इन्होंने मुक्त कंठ में प्रशंसा की है।

प्रेमयन जी की प्रथमात्मक, दोषगुण-निरूपक आलोचना-मद्धति के अतिरिक्त उनकी परिचयात्मक आलोचना का भी विशेष विकास हुआ है। इनके पत्र 'हिन्दी प्रदीप' में प्राचीन आचार्यों तथा कवियों के परिचयात्मक विवेचन के लिए पृथक् रूप में एक स्तम्भ

१. देखिए 'आनन्द कादम्बिनी' आवष (मं० १९६४) ।

२. देखिए 'आनन्द कादम्बिनी', मं० १९४२ ।

खुला हुआ था, जिसमें सच्ची आलोचना के अतिरिक्त विज्ञापन तथा पुस्तक-परिचय भी छपते रहते थे। इस परिचयात्मक-आलोचना में कवियों के काव्य के भाव, आदर्श, विशेषताएँ, विचार, जीवन-सम्बन्धी विवेचन, सामयिक परिस्थिति का निरीक्षण, आदि तत्त्व रहते थे तथा रस, अलंकार आदि का शास्त्रीय दृष्टि से मूल्यांकन भी रहता था। इसमें स्वतन्त्र मत प्रकाशन का भी समावेश था। इस प्रकार ये कवि के काव्य के द्वारा उसके विचारों तथा भावों का विवेचन और उसके रचना काल की प्रवृत्तियों का ऐतिहासिक विवेचन भी करते थे।

इनकी आलोचना में पाश्चात्य तथा भारतीय आलोचना के तत्त्वों का सम्मिश्रण है तथा साथ-साथ हिन्दी की निजी प्रकृति का भी विशेष ध्यान रखा गया है। इसमें आलोचना के उन सब तत्त्वों का समावेश मिलता है, जिनका विकास परवर्ती काल में होता रहा। इसके प्रमुख तत्त्व तथा आदर्श इनके युग की मांग के अनुकूल थे। इनका युग प्राचीन-साहित्य की रूढ़िवादिता का विरोध करके नवीन-साहित्य का निर्माण करना चाहता था। इसलिए इनकी आलोचना में प्राचीन की कटु आलोचना तथा नवीन गुणों की प्रशंसा मिलती है। सुरुचि, स्वाभाविकता, नैतिकता, सरलता, नवीनता आदि गुणों का पक्ष समर्थन करके इन्होंने नवीन आधार पर हिन्दी साहित्य को प्रतिष्ठित करने के प्रारम्भिक प्रयत्न किए, जो परवर्ती आलोचकों द्वारा विशेष रूप में अपनाए गए। इनकी 'सयोगिता स्वयंवर' तथा 'बग-विजेता' की सी विस्तृत आलोचना इस काल में अन्य किसी आलोचक द्वारा नहीं लिखी गई। हिन्दी में वास्तविक आलोचना का सूत्रपात इन्हीं आलोचनाओं से होता है। 'सयोगिता स्वयंवर' में दोषों को कड़ाई के साथ देखा गया है। साहित्य के उन्नतिशील स्वरूप की स्थापना के कर्तव्य ने इनसे कटु व्यंग्य, आक्षेप तथा दोष-विवेचन कराया है। इनकी आलोचना में प्रशंसात्मक, निर्णयात्मक तथा प्रभावात्मक आलोचना के बीज मिलते हैं। इन्होंने केवल आलोचना के शास्त्रीय आधार को ही नहीं अपनाया है वरन् बुद्धि तथा तर्क के आधार पर निजी मन्तव्यों की भी स्थापना की है।

ग्राउज तथा ग्रियर्सन —

ग्राउज ने 'रामायण आव तुलसीदास' की भूमिका में तुलसी के काव्य का विशेष विवेचन किया है। इन्होंने तुलसी के काव्य की तुलना वाल्मीकि आदि संस्कृत कवियों के काव्य से की है। ये सरल भाषा को काव्य का विशेष गुण मानते थे तथा इसीलिए इन्होंने तुलसी के काव्य की भाषा को संस्कृत के कवियों की अलंकृत शैली तथा पुनरावृत्ति-पूर्ण भाषा से अधिक काव्योपयुक्त माना है। इन्होंने तुलसी के काव्य-विषय तथा दार्शनिक विचारों के प्रतिपादन तथा रूढ़ियों और धार्मिक परम्पराओं के प्रभाव पर विचार किया

१ देखिए 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' डा० लक्ष्मीसागर वाण्यौ ५० ७८ ।

२ देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' जे० ए० ग्रियर्सन (स० १९९९) ५० ५८२ ।

है।^१ इन्होंने भी अन्य भारतेन्दु-कालीन लेखकों की भांति रुझिबद्ध अलंकारों तथा उपमानों का विरोध किया है तथा रामायण का मूल्यांकन, चरित्र-चित्रण, कथानक, विश्वजनीन मानव-भावनाओं तथा काव्यात्मक-सौन्दर्य के आधार पर किया है।^२

ग्रियर्सन के ग्रन्थ 'माडर्न वरनाक्यूलर लिटरेचर आव हिन्दुस्तान' में विशेष प्रौढ़, संयत, विश्लेषणात्मक, वैज्ञानिक, तुलनात्मक, विद्वत्तापूर्ण तथा व्यवस्थित, आलोचना के दर्शन होते हैं। इनकी आलोचना परिचयात्मक, तुलनात्मक, विश्लेषणात्मक तो है ही वरन् कहीं-कहीं पर भावात्मक तथा प्रभाववादी भी हो गई है। इसमें निष्पक्षता तथा तटस्थता से कवियों के गुणों तथा दोषों का विवेचन किया गया है। इनकी आलोचना का स्तर इनके समकालीन आलोचकों से ऊंचा है तथा इनकी भाषा और शैली सशक्त तथा मौलिक विशिष्टता लिए हुए है। इनकी आलोचना में पाश्चात्य साहित्यालोचन का आधार लिया गया है। इनकी कवियों की आलोचना वैज्ञानिक, प्रौढ़, सुरुचिपूर्ण तथा मौलिक है। इन्होंने कवियों के काव्य का अध्ययन, भाषा, शैली, काव्य-विषय, प्रभाव, कला, अलंकार, रुझिबद्धता, वर्णन-शक्ति, चरित्र-चित्रण आदि तत्त्वों के आधार पर किया है तथा किसी कवि के युग की परिस्थितियों का उल्लेख करके साहित्य में उसके स्थान का निर्धारण भी किया है। इनके काव्यालोचन पर पाश्चात्य-साहित्यालोचन का विशिष्ट प्रभाव होने से विशेष गम्भीरता तथा प्रौढ़ता आ गई है। इसलिए इनका सा दृष्टि-विस्तार इनके समकालीन आलोचकों में नहीं दिखाई पड़ता। इनकी मान्यताएं परवर्ती युग में भी मान्य हुई हैं।

महावीरप्रसाद द्विवेदी :—

हिन्दी के आलोचकों में द्विवेदी जी का विशेष महत्त्व है। वे हिन्दी के विशाल आलोचना-भवन की सुदृढ़ नींव के संस्थापक हैं। परम्परागत साहित्यिक धारणाओं तथा आदर्शों की उपेक्षा करके उन्होंने ही पहले पहल चिन्तन तथा मनन के आधार पर निजी विचारों का प्रतिपादन करके परम्परागत आलोचना की शैली तथा विषय तत्त्व में परिवर्तन उपस्थित किया। यद्यपि उनकी आलोचना आज के मानदण्डों के विचार से आधुनिक नहीं कही जाएगी किन्तु हिन्दी के लिए वह पहली आधुनिक आलोचना थी। वे सच्चे आलोचक की भांति कभी भी अपने युग की परिस्थितियों तथा आवश्यकताओं से असम्पृक्त नहीं रहे। उन्होंने हिन्दी की आवश्यकताओं को समझ कर अपनी आलोचना को उन पर आधारित किया तथा गुण-दोष-विवेचन की पक्षपातपूर्ण शैली की अपेक्षा चिन्तन तथा पक्षपातहीन निर्णय करने का आदर्श प्रदान किया। उनकी व्यावहारिक आलोचना की पांच प्रमुख विशेषताएं हैं, धोर निर्भीकता (जो कभी आवश्यकता से अधिक बढ़ गई है) तथा कुछ विद्वानों को अरुचिकर भी लगी है), प्रगाढ़ पांडित्य, जो पूर्वी तथा पाश्चात्य साहित्य के अध्ययन का आधार लिए हुए है, लेखकों के रचना-सम्बन्धी दोषों को न स्वीकार

१. देखिए 'रामायण आव तुलसी दास' भूमिका पृ० १३।

२. देखिए वही, पृ० २०।

करना, अपने विचारों तथा मतों का आत्म-विश्वास के साथ जोरदार भाषा में प्रतिपादन करना (जो कभी अप्रिय भी हो जाता है), विषय विवेचन में सरलता तथा स्पष्टता रखना (जिससे जो वे कह रहे हैं, पाठक उसे समझ कर ग्रहण कर सके) तथा सावधानी एवं सतर्कता से किसी विषय का विवेचन करना ।

उनकी आलोचना का एक विशिष्ट लक्ष्य था और उन्होंने जो कुछ लिखा है, उसका सीधा सम्बन्ध उस लक्ष्य से ही है । उनका लक्ष्य हिन्दी साहित्य को उन्नतिशील बनाना, उसमें नई परम्पराओं को स्थापित करना, रीतिकाल की परम्परा और रूढ़िवादिता से काव्य तथा काव्यालोचन को मुक्त करना तथा अपने युग की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियों के साथ साहित्य का सम्बन्ध स्थापित करना था । सत्साहित्य का निर्माण करने के आदर्श स्थापित करके तथा साहित्य में आधुनिक तथा युगानुकूल भावधारणों का समावेश करके उन्होंने उसमें विषयगत तथा शैलीगत नवीनता का समावेश किया । उनकी आलोचना विधायक है । जहाँ कहीं उसने विध्वसात्मक रूप धारण भी किया है, वहाँ भी अशक्त तथा अनुपयुक्त साहित्य का विनाश करके युगानुकूल सत्य तथा तथ्यों को स्थापित करने के लिए ही किया है । उनकी सभी कृतियाँ अपने युग की प्रतिनिधि होने का गौरव रखती हैं ।^१ उनके सम्बन्ध में वाजपेयी जी का यह मत ठीक ही है कि उन्होंने सरस्वती की सहायता से भाषा के शिल्पी, विचारों के प्रचारक और साहित्य के शिक्षक आदि तीन-तीन सस्थाओं का संचालन कार्य सरलता तथा सफलता से किया है ।^२ उनके लक्ष्य के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि “ सस्कृत साहित्य का पुनस्त्यान, खड़ी बोली का उन्नयन, नवीन पश्चिमीय शैली की सहायता से भावामि-व्यजन, ससार की वर्तमान प्रगति का परिचय, साथ ही प्राचीन भारत के गौरव की रक्षा जो कुछ उनके लक्ष्य थे, उनकी प्राप्ति अपनी-अपनी निश्चित धारणा के अनुसार सरस्वती के द्वारा करना उनका सिद्धान्त था ।^३

उनकी व्यावहारिक आलोचना-पद्धति में प्रायः नवीन तथा पुरातन दोनों प्रकार की शैलियों के रूप मिलते हैं । उन्होंने सस्कृत काल की आलोचना की उन पद्धतियों को भी अपनाया, जो रीतिकाल में हिन्दी में अपनाई गई थी तथा पाश्चात्य-शैलियों को भी अपनाया, जो अंग्रेजी की देन थी । उनके हाथ में आकर पुरातन रूढ़िवादी टीका पद्धति भी नवीन तत्त्वों को ग्रहण करके विकसित हुई । प्राचीन साहित्य की टीका केवल आलोचित ग्रन्थों के अर्थ तथा व्याख्या के अतिरिक्त गुण-दोष-वर्णन तक सीमित रहती थी । द्विवेदी जी ने अपने आपको इसी काम तक सीमित नहीं रखा है । उन्होंने केवल अर्थ बता कर तथा

१. देखिए ‘हिन्दी साहित्य—बीसवीं शताब्दी’—ले० नन्ददुलारे वाजपेयी (प्रथम संस्करण)

।। पृ० ३ ।

२. देखिए वही, पृ० ४ ।

३. देखिए वही, पृ० ३ ।

काव्य के गुणो तथा दोषो को ही बताने से अपने कार्य की इतिश्री नहीं समझी। टीका-पद्धति पर लिखी हुई उनकी आलोचनाएँ परिचयात्मक अधिक हैं तथा व्याख्यात्मक कम। 'नैषध चरित चर्चा', 'विक्रमाकदेव चरित चर्चा' केवल परिचयात्मक आलोचनाएँ हैं, जिनका उद्देश्य काव्य से परिचय कराना है, उसके सौन्दर्य की व्याख्या करना नहीं। हा, कवि तथा काव्य से परिचय के बीच में उन्होंने आवश्यकतानुसार कवित्वपूर्ण सुन्दर स्थलों की व्याख्या अवश्य की है। 'कालिदास की वैवाहिकी कविता' तथा 'कालिदास की कविता में चित्र बनाने योग्य स्थल' (सरस्वती जून १९१५ तथा अप्रैल १९११) इसी परिचयात्मक आलोचना के अन्तर्गत आते हैं। इसमें सरस्वती में छपने वाले पुस्तक-परिचय भी आते हैं। इनमें पुस्तकों में केवल गुण-दोष विवेचन अथवा अर्थ-निर्देश ही नहीं होते थे वरन् पुस्तकों की व्यापक रूप में परीक्षा अथवा परिचयात्मक विवरण भी होता था। इन्हीं आलोचनाओं में जीवन चरितात्मक आलोचना का भी मूल रूप मिलता है। इन्होंने 'कोविद कीर्तन', 'प्राचीन पंडित और कवि', 'सुकवि सकीर्तन' आदि आलोचनाएँ केवल व्याख्या करने के उद्देश्य से नहीं लिखी वरन् रचयिताओं का परिचय देने के उद्देश्य से लिखी है। सस्कृत-आलोचना, आलोच्य वस्तु तक सीमित रहती थी, रचनाकार तक जाकर उसके व्यक्तित्व का परिचय देना अथवा उसका उसके ग्रन्थ से परिचय जोड़ना इससे बाहर की चीज थी। द्विवेदी जी ने उसके विपरीत इस प्रकार की जीवन चरितात्मक आलोचना को आवश्यक समझा तथा बहुत से छोटे बड़े लेखों में इसका प्रयोग किया है।^१

द्विवेदी जी का उद्देश्य हिन्दी भाषा-भाषियों को सस्कृत साहित्य के ग्रन्थों का परिचय करा कर उनका सौन्दर्य दिखाना था, इसलिए वे उन पुस्तकों की विशेष प्रशंसा करते थे, जिनमें उनको सुखी के दर्शन होते थे। इसीलिए 'नैषधचरित चर्चा' तथा 'विक्रमाकदेव चरित' आदि ग्रन्थों में उन्होंने गुणों का प्रदर्शन अधिक तथा दोषों का प्रदर्शन केवल नाम मात्र को ही किया है। उनके अनुवादों का उद्देश्य भी हिन्दी भाषा भाषियों को सस्कृत के सुन्दर ग्रन्थों का सफल अनुवाद करके, उसकी विषय वस्तु से परिचित कराकर, उसका प्रेम उनके हृदय में उत्पन्न कराना था, जिससे मूल तथा ग्रन्थ को पढ़ने की रुचि बढ़े। इसी कारण वे ग्रन्थों के अनुवाद का कार्य विशेष महत्त्व का समझते थे और जहाँ कहीं कोई अनुवाद उनके आदर्श से नीचे गिरा हुआ मिलता था, उसकी वे कटु आलोचना करते थे। इसी कारण ला० सीताराम के अनुवादों की उन्होंने विशेष रूप में कटु आलोचना की थी। उनका विचार था कि दुरा अनुवाद करना मूल कवि का अपमान करना है क्योंकि अनुवाद के द्वारा यदि उसके भाव तथा गुण ठीक-ठीक रूप में पाठक तक नहीं पहुँचेंगे, तो वह लेखक पढ़ने वालों की दृष्टि में हेय हो जाएगा, उसका महत्त्व गिर जाएगा तथा उसके ग्रन्थों का ठीक-ठीक परिचय भी जनता को नहीं होगा। वास्तव में वे अच्छे कवि ही को अच्छा अनुवादक समझते थे, क्योंकि वही कवि के मर्म को अच्छी तरह समझ सकता है।^२ उन दिनों

१. देखिए सरस्वती (सन् १९१३) पृ० २८० ।

२. देखिए 'रसज्ञ रजन' (स० १९७९) पृ० १४ ।

आलोचक का कार्य केवल आलोचना करना ही नहीं वरन् ग्रन्थों का परिचय देना भी था। हिन्दी की उस समय की स्थिति के यह कार्य अनुकूल भी था। द्विवेदी जी की परिचयात्मक आलोचना शैली, हिन्दी के उस नवीन युग के प्रवर्तन के समय के अनुकूल थी और इसकी विशेषताओं में वे सभी गुण थे, जो इस प्रकार की स्थिति तथा साहित्य के स्वरूप के उपयुक्त होते हैं। उसमें व्यंग्य, कटाक्ष, स्पष्टता, निर्भीकता तथा शिक्षण की प्रवृत्ति है। हिन्दी की यह परिचयात्मक आलोचना-पद्धति, उसकी आलोचना की मौलिक पद्धति है, क्योंकि वह हिन्दी की उस समय की विकास की अवस्था के अनुकूल तथा उसकी परिस्थिति तथा प्रकृति को आधार बनाकर खड़ी हुई है। ऐसी परिचयात्मक आलोचनाओं में गूढ़ चिन्तन तथा विश्लेषण के लिए स्वभावतः स्थान नहीं होता। विश्लेषणात्मक आलोचना का उदय साहित्य की व्यवस्थित तथा प्रौढ दशा में होता है, इसलिए उसका विकास द्विवेदी काल के पश्चात् हुआ परन्तु इसके लिए द्विवेदी जी ने ही बीज बो दिए थे।

द्विवेदी जी ने संस्कृत साहित्य की उस आलोचना शैली की परम्परा का भी निर्वाह किया है, जिसमें खडन-मडन की प्रधानता होती थी। यह शास्त्रार्थ-पद्धति पूर्ववर्ती आलोचकों के विचारों तथा सिद्धान्तों को परवर्ती आलोचकों द्वारा तर्कपूर्ण रीति से खंडित कराकर परवर्ती आलोचकों के विचारों का मण्डन कराती है। इस पद्धति में आलोचक विपक्ष के दोष तथा अपने पक्ष के गुणों को ही देखता है। कभी-कभी समीक्षक ईर्ष्या-मात्सर्यादि से रहित होकर निष्पक्ष भाव से इस आलोचना में प्रवृत्त होता है तथा कभी ईर्ष्या-मात्सर्यादि के साथ द्विवेदी जी को भी परिस्थितिबश इस प्रकार की आलोचनाओं का प्रयोग करना पड़ा, किन्तु उन्होंने, प्रसंग उपस्थित होने पर, पूर्ण पांडित्य तथा तर्कपूर्ण रीति से इस प्रकार की आलोचनाएँ लिखी हैं। उनमें ईर्ष्या-मात्सर्य के दोष नहीं हैं। इस प्रणाली में कहीं-कहीं आक्षेपों की तीव्रता तथा कठोरता के दर्शन अवश्य होते हैं।^१ इन आक्षेपों के अतिरिक्त इस शैली की आलोचना में ओज और शक्ति को उत्पन्न करने के लिए अवसरानुकूल संस्कृत, फारसी आदि के शब्दों का प्रयोग भी होता था।^२ इस पद्धति को अधिक प्रभावपूर्ण बनाने के लिए उन्होंने स्थान-स्थान पर अपनी योग्यता तथा विद्वत्ता का सहारा लेकर सन्दर्भों, सिद्धान्तों तथा उदाहरणों का प्रयोग अकाट्य रूप में किया है।^३

१. "लेकिन दूसरों को भी कुछ समझने और उनकी बात मानने वाले जीव और ही होते हैं। बहुत तरफ की बातें फाकने का ख्याल आते ही इन जीवों को तो जूड़ी आ जाती है। वे इन्हें हजम ही नहीं होती, हजम होती है सिर्फ एक चीज प्रलाप। उसे वे इतना खा जाते हैं कि उगलना पड़ता है।" सरस्वती, भाग ७ स० २, पृ० ६३।

२. "इस पर उम्र भर कबायददानों की सोहवत तथा जुवादानों की खिदमत करके नाम पाने वाले हमारे समालोचकों में एक समालोचक ने दूर तक मसखरापन छाटा है। आपकी समझ में यहाँ पर मसखरापन गलत है। अब आपको चाहिए जरा देर के लिए जवादानों का चोगा उतार के मैक्समूलर के सामने आवें।" वही पृ० ६३।

देखिए 'आलोचनाजली' (सन् १९३२) पृ० ३।

द्विवेदी जी ने परम्परागत चली आई हुई प्रशंसात्मक उक्तियों, सुभाषितों तथा लोकोक्तियों की शैली में भी युगानुकूल संशोधन के साथ आलोचना लिखी है, जो प्रधानतः प्रशंसात्मक है। इन्होंने इसका संक्षिप्त तथा सूत्र रूप नहीं अपनाया है। यह भी विस्तृत व्याख्यात्मक रूप में गद्य में ही लिखी गई है। जिस प्रशंसात्मक शैली का प्रयोग द्विवेदी जी ने किया वही आगे चलकर विकसित, परिवर्द्धित और संस्कृत हो गई। आचार्य शुक्ल की शेष स्मृतियों की भूमिका तथा डा० रसाल की उद्भव-शतक का प्राक्कथन इसी शैली में लिखा गया है। द्विवेदी जी ने उन्हीं रचनाओं की प्रशंसात्मक आलोचना की है, जो उनके सिद्धान्तों के अनुरूप थी तथा साहित्य का हित-साधन करती थी। इस प्रकार की आलोचना में भी वे पक्षपात से यथासम्भव दूर रहने का प्रयत्न करते थे। रायकृष्ण दास की साधना पर आपने इसी कारण कुछ नहीं लिखा कि उनका व्यक्तिगत सौहार्द उनकी आलोचना में बाधक होता है।^१ इस प्रकार की स्पष्टवादिता और कर्तव्यनिष्ठा कम आलोचकों में होती है। जिन ग्रन्थों का विषय, युग के अनुकूल तथा साहित्य, देश, समाज और जाति का हित करने वाला था, उसकी उन्होंने मुक्त कंठ से प्रशंसा की है।^२ कहीं-कहीं प्रभावोत्पादकता लाने के लिए उन्होंने इस शैली में स्वयं भी पदों का समावेश कर दिया है। श्रीधर पाठक की 'काश्मीर सुषमा' नामक रचना को पाठकों से पढ़ने का अनुरोध करते हुए वे लिखते हैं :—

“ताहि रसिकवर सुजन अवसि अवलोकन कीजे
मम समान मन मुग्ध ललकि लोचन फल लीजे।”^३

द्विवेदी जी की इन आलोचनाओं में किसी का पक्ष लेकर अनुचित प्रशंसा नहीं मिलती। जिन ग्रन्थों की उन्होंने आलोचना की है, वे निश्चय ही उनके उन सिद्धान्तों के अनुकूल हैं, जिनको उन्होंने आजीवन अच्छा समझा है। पक्षपातहीन प्रशंसा के सम्बन्ध में उन्होंने स्वयं लिखा है कि “मित्रता के कारण किसी की पुस्तक की अनुचित प्रशंसा करना विज्ञापन देने के सिवा और कुछ नहीं है।”^४

खण्डन मण्डन की शास्त्रार्थ वाली पद्धति के अतिरिक्त, एक प्रणाली केवल खण्डन की ही होती है, जिसमें केवल दोषों को दिखाकर खण्डन मात्र होता है। किसी साहित्य के प्रारम्भिक युग में जब साहित्यगत अव्यवस्था का राज्य होता है, तब ऐसी प्रणाली की विशेष आवश्यकता होती है। द्विवेदी जी ने इस दोष-उद्भावना वाली प्रणाली को भी अपनाया है तथा साहित्य का बहुत-सा कूड़ा-करकट इसकी शक्ति से साफ किया है। यदि दोष-प्रणाली का प्रयोग ईर्ष्या, मात्सर्य तथा द्वेष आदि से निष्पक्ष होकर किया जाता है, तो यह प्रणाली सफल होती है तथा इससे हित ही होता है। द्विवेदी जी की दोष-

१ देखिए सरस्वती भाग ४६ सं० २, पृ० ८२ ।

२. देखिए वही, अगस्त १९१४ ।

३ देखिए वही, भाग ६, पृ० २ ।

४ देखिए विचार-विमर्श (सन् १९३१) पृ० ४५ ।

प्रदर्शन प्रणाली का उद्देश्य अपना पोंडित्य प्रदर्शित करके दूसरो के अज्ञान का प्रतिपादन करना नहीं था। उनकी इस प्रणाली का यही लक्ष्य था कि पूर्ववर्ती आलोचको द्वारा स्थापित सिद्धान्तो का खण्डन करके चिन्तन के आधार पर नए-नए सिद्धान्तो का स्थापन किया जाए। हिन्दी की समृद्धि उस स्थिति तक उस समय पहुँची ही नहीं थी कि इस प्रकार की आलोचना सम्भव हो सकती? इस प्रणाली में व्यंग्य, आक्षेप तथा विनोदशीलता का आना स्वाभाविक है, इसलिए इसमें स्थान-स्थान पर विशेष व्यंग्यात्मकता तथा तीव्रता आ गई है।

द्विवेदी जी हिन्दी साहित्य को भी अंग्रेजी तथा अन्य प्रान्तीय भाषाओं के समान समृद्ध बनाना चाहते थे। उन्होंने मराठी, बंगला आदि के साहित्य का अध्ययन किया था तथा उसकी तुलना में हिन्दी साहित्य में अधिक अभाव पाते थे। इन्हीं अभावो को पूरा करना उनका लक्ष्य था तथा उनकी आलोचना इस लक्ष्य की पूर्ति थी। कभी-कभी जहाँ उनके इस उद्देश्य में बाधा डाली गई है, उन्होंने कुछ कटुता का प्रयोग किया है। महान् कवियों में दोष दिखाने का कार्य सरल नहीं है। दोष वही आलोचक दिखा सकता है जिसमें उन्हें खोज निकालने तथा समझने की शक्ति हो तथा उन दोषों को कह देने की निर्भीकता हो। द्विवेदी जी में ये सब गुण विद्यमान थे। वे निर्भीकता से बुरे साहित्य के दोषों को बता सकते थे। इसके लिए उन्हें प्रहार भी सहने पड़े। पर उन्होंने उन्हें सहर्ष स्वीकार किया। वे साहित्य में रूढ़िवादिता के विरोधी थे और यह आवश्यक नहीं समझते थे कि यदि किसी पुराने कवि के दोष पहले नहीं बताए गए हैं, तो अब भी न बताए जाएँ। जहाँ वे आलोचक का यह कर्तव्य समझते थे कि वह लेखक के काव्य का परिचय दे, उसका विषय स्पष्ट करे, उसके काव्य की विशेषताओं का प्रतिपादन करे तथा उसके गुणों का निर्देश करे, वहाँ यह भी आवश्यक समझते थे कि वह उसके दोषों का निर्भय होकर विवेचन करे।

यह दोष-दर्शन की प्रणाली उस स्थान पर दोषपूर्ण हो जाती है, जहाँ गुणों की विद्यमानता पर भी आलोचक की आंखें केवल दोषों को ही देखती हैं। द्विवेदी जी किसी दलबन्दी के फेर में नहीं पड़े, इसलिए इस प्रकार की एकांगिता के दर्शन उनकी इस पद्धति में नहीं होते हैं। उनकी इस शैली में यदि उनके विरुद्ध कोई बात कही जा सकती है तो वह यह है कि जहाँ कहीं उन्हें बुराई दिखाने का अवसर आया, वहाँ उन्होंने किसी के साथ भी कोई मरव्वत नहीं दिखाई। उन्होंने लेखों तथा कविताओं को शुद्ध किया, सब प्रकार की कमजोरियों को दूर किया और ऐसा करना सदैव अपना कर्तव्य समझा। बड़े से बड़े लेखक के भी उन्होंने दोषों को निर्भीकता से दिखाया। कभी-कभी उनकी निर्भीकता उचित मात्रा का भी उल्लंघन कर गई। अच्छी समालोचना के लिए भेजे गए गुप्त पत्र भी उन्होंने व्यंग्य के साथ प्रकाशित कर दिए।

इनकी दोष-दर्शन पद्धति में प्रायः दो रूप पाए जाते हैं। एक में तो हिन्दी के साहित्य के अभावों को देखकर दिखाना तथा उसकी पूर्ति के लिए प्रोत्साहित करना, जैसे: "हिन्दी

साहित्य' जैसे व्यंग्यात्मक लेखों में तथा दूसरे में साहित्य में फैली अराजकता को दूर करना।^१ इस प्रकार से 'कवियों की उर्मिला विषयक उदासीनता' में उन्होंने यह अभाव बताया कि काव्य का यह पक्ष अथवा विषय कवियों की दृष्टि से छूट रहा है। गुप्त जी ने उनकी प्रेरणा से इसकी पूर्ति कर दी। इसी प्रकार 'हिन्दी नव-रत्न' की आलोचना में उन्होंने मिश्रबन्धुओं की आलोचना के अभावों का निर्देश किया है।^२

इस दोष दर्शन की प्रणाली का यह प्रभाव पड़ा कि कुछ लेखक तो यह समझने लगे कि इस प्रकार की आलोचना साहित्यालोचन में बाधा पहुँचाएगी तथा कुछ आलोचक इस आलोचना के क्षेत्र में आने में भी सकोच करने लगे। द्विवेदी जी की दोष-प्रदर्शन की शैली में उनकी वैयक्तिक रचि का इतना आधार नहीं है, जितना उनकी विद्वत्ता, शास्त्रीय-ज्ञान, सहृदयता, उपयोगिता, साहित्य-सेवा तथा आदर्शों की रक्षा का आधार है। उनके दोष-प्रदर्शन का आधार शास्त्रीय है तथा उन्होंने उन्हीं अलंकार, रीति, रस और प्रबन्ध के औचित्य आदि का निरीक्षण किया है, जो उनके पूर्ववर्ती आलोचक भी कर गए थे। द्विवेदी जी की आलोचना सदैव एक शिष्ट तथा सांस्कृतिक घरातल पर नहीं रही। उन्हें कभी स्पष्ट कथन के अतिरिक्त अप्रिय कथन भी कहना पड़ा तथा अपने आक्षेपों को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए व्यंग्यों का समावेश भी करना पड़ा, जो उस युग की विशिष्ट परिस्थिति को देखने पर उसके प्रतिकूल नहीं था। जो लेखक हठधर्मी पर उतरकर कुछ सीखना न चाहे तथा प्रगति को रोक रखना चाहे, उसके प्रति उन्हें कठोर होना ही पड़ा।

द्विवेदी जी की आलोचना के सभी पहलुओं पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि उनकी आलोचना का प्रसार साहित्य के सभी क्षेत्रों में है। उनकी आलोचना सम्बन्धी धारणाएँ अपने युग की प्रतिनिधि थीं। वे साहित्य के आलोचक ही नहीं बरन् उसकी निर्माता, साहित्यिकों के विघाता तथा आचार्य, भाषा की व्यवस्था करने वाले तथा आधुनिक आलोचना के पिता हैं। आज आलोचना, जिस क्षेत्र में फैल कर फूल रही है, उसकी दिशा का निर्देश उन्होंने ही किया था। आधुनिक आलोचना की तुलनात्मक, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, स्वच्छन्दतावादी आदि आलोचनाओं के बीज उनकी आलोचनाओं में ही दिखाई पड़ते हैं। उनका महत्त्व उनके आलोचनात्मक-साहित्य की अपेक्षा उनकी प्रेरणा पर निर्मित साहित्य के लिए अधिक है। वे साहित्य के आलोचक से कहीं अधिक जीवन, भाषा, साहित्य-रचना, आदर्श, सामयिक-नीति तथा अपने समस्त युग की गतिविधि के आलोचक थे। अपने समय के साहित्य के विकास की प्रत्येक धारा के मूल में, उनकी प्रेरणा तथा प्रतिभा का स्रोत बहता है।

१. देखिए सरस्वती १९०२, पृ० ३५।

२. देखिए 'समालोचना-समुच्चय' (सन् १९३०), पृ० २०७।

मिश्रबन्धु :—

द्विवेदी जी के बाद हिन्दी के दूसरे प्रौढ़ आलोचक मिश्रबन्धु हैं। इनकी आलोचना केवल दोष-दर्शन मात्र न रहकर गुण तथा दोष दोनों का विवेचन करती है। इन्होंने अपने समय की परिचयात्मक तथा निर्णयात्मक आलोचना को अपनाया। इन्होंने द्विवेदी जी की दोषोद्भावना की शैली को न तो अपनाया ही, न अपनी आलोचना का दृष्टिकोण केवल दोष देखने का ही रखा। इसके विपरीत उन्होंने प्रशंसात्मक शैली को अधिक अपनाया। परिचयात्मक शैली को मिश्रबन्धुओं ने जीवन-चरितात्मक विवेचन तथा ऐतिहासिक आधार पर, चिन्तन द्वारा प्रौढ़ बनाया तथा साथ ही नागरी प्रचारिणी पत्रिका की ऐतिहासिक खोज तथा विवेचन की वैज्ञानिक शैली को अपनाया, जिसमें विश्लेषणात्मक विवेचन की प्रौढ़ता के दर्शन होने लगे थे। इन्होंने अपनी आलोचना में द्विवेदीकालीन सुरुचि, नैतिकता, स्वाभाविकता तथा अलंकार और चमत्कार-निरपेक्षता को अपने मान-दण्डों के रूप में अपनाया और तटस्थता, व्यक्ति-निरपेक्षता, निष्पक्षता तथा विश्लेषण के आधार पर पाश्चात्य ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, तुलनात्मक आलोचना की शैलियों का प्रयोग किया। हिन्दी की आलोचना शुक्ल जी के समय में जिस प्रौढ़ता को पहुँची, उसके निर्माण का कार्य इस समय इनके द्वारा सम्पन्न हुआ।

इनकी समालोचना का आदर्श ऊँचा था। उनका विश्वास था कि सत्य समालोचना मान्य ग्रन्थ को जीवन और बल देती है। वे समालोचक को कवियों का गुरु मानते हैं।^१ इस विषय में वे कहते हैं कि “वही मनुष्य समालोचना लिख सकता है, जो ग्रन्थों को मलोमाति समझ सके और उनके विषय से अच्छी जानकारी तथा सहृदयता रखता हो। इस योग्यता और सहृदयता के अतिरिक्त समालोचक को मूल ग्रन्थों का मलो-माति अध्ययन तथा मनन करने में पर्याप्त समय भी देना पड़ेगा।”^२ इनकी आलोचना में उनके इस आदर्श का पालन किया गया है। इनकी व्यावहारिक आलोचना, योग्यता, सहृदयता, अध्ययन और विद्वत्ता पर आश्रित है। उनका विचार है कि “समालोचना का काम किसी का परिचय देना ही नहीं है, वरन् ग्रन्थों के गुण तथा दोष बताकर औचित्य का आधार भी ग्रहण करना है।”^३ इस प्रकार इनकी दृष्टि में यद्यपि आलोचना का काय महान् तथा महत्त्वपूर्ण था किन्तु इनकी आलोचना का लक्ष्य द्विवेदीकालीन आलोचना के समान ही गुण-दोष का विवेचन करना था। इसमें से इन्होंने दोषों का परिहार करके गुणों का उल्लेख अधिक किया है। इस प्रकार हिन्दी के प्रायः प्रत्येक काल के साहित्य की विशेषता देखने के लिए उस काल की भाषा, रस, विषय, नाटक, गद्य आदि में से कुछ का आधार लिया गया है। साहित्य के विभिन्न कालों की आलोचना का कोई विशिष्ट आधार नहीं है। जिस काम में इनमें से जो तत्त्व दिखाई पड़े उनको केवल गिना दिया गया है।

१ देखिए ‘हिन्दी नवरत्न’ पृष्ठ सस्करण, पृ० १८।

२ देखिए वही, पृ० १९।

३. देखिए वही, पृ० १८।

इन्होंने 'मिश्रबन्धु विनोद' की भूमिका में काव्योत्कर्ष के आधार का भी निर्देश किया है। इनके काव्यालोचन के सिद्धान्त प्रत्येक कविता तथा छंद के साथ बदलते जाते हैं। यहाँ तक तो इनका व्यावहारिक आलोचना का सिद्धान्त पूर्ण वैज्ञानिक तथा समुचित है, क्योंकि प्रत्येक रचना अपना विशिष्ट महत्त्व रखती है तथा उसके मानदण्ड उसमें ही अन्तर्हित रहते हैं अथवा उसके आधार पर ही बनाने उचित होते हैं। पर इनके काव्यालोचन में ऐसा नहीं है। इनके आधार शास्त्रीय है। वे शील, गुण-कथन एवं भारी वर्णनों के सम्मिलित प्रभावों पर ही ध्यान रखना उचित समझते हैं तथा शब्द-प्रयोग का भी सम्मिलित प्रभाव छन्द के लालित्य के लिए हितकर मानते हैं। इन सब शास्त्रीय गुणों के आधार के अतिरिक्त वे आलोचक की रुचि को सबसे अधिक महत्त्व देते हैं।^१ भाषा की मधुरता तथा आलंकारिकता पर उन्होंने विशेष जोर दिया है। अन्य स्थानों पर भी स्पष्ट रूप में उन्होंने पद-मैत्री को काव्य के लिए उचित बताया है।^२ इस प्रकार अलंकारीचित्य, भाषा की मधुरता और पद-मैत्री को वे काव्य में आवश्यक समझते हैं।

मिश्रबन्धुओं ने पाश्चात्य काव्यालोचन के सिद्धान्तों के अतिरिक्त पाश्चात्य आलोचना के दो मानदण्डों का भी प्रयोग किया है। वे यह देखना भी चाहते हैं कि कवि को कुछ कहना था या नहीं और उसने उसे कैसे कहा? पहले प्रश्न का तात्पर्य यह है कि कवि का क्या सन्देश था? इस प्रकार उन्होंने हिन्दी के सभी कवियों के सन्देशों का निरीक्षण किया है। उनका विचार है कि वही काव्य अच्छा होता है, जिसमें कवि अपना कोई सन्देश, सिद्धान्त या आदर्श स्थापित करता है तथा ऐसा करने में उसका साहित्यिक-सौन्दर्य भी नष्ट नहीं होता। इस दृष्टि से वे तुलसी को महान् कवि मानते हैं, क्योंकि उनके काव्य में सन्देश तथा साहित्य दोनों ही पूर्ण मात्रा में मिलते हैं।^३ इस प्रकार उन्होंने हिन्दी में प्रायः सभी कवियों को उनके सन्देश के आधार पर तोला है। इस प्रकार की आलोचना का भी एक प्रकार का वर्गीकरण हो गया है, क्योंकि सूर, देव, विहारी, केशव आदि का कोई सन्देश नहीं माना गया है। इसमें केवल साहित्योन्नति का सन्देश है। ये जीवन, भक्ति, समाज-सुधार, राष्ट्रीयता तथा देश-प्रेम सम्बन्धी कोई सन्देश सुनाने नहीं आए थे। इनके विपरीत भूषण तथा कबीर में विशेष सन्देश है। इस आधार पर स्पष्ट रूप में इन्होंने हिन्दी के कवियों के दो वर्ग कर दिए हैं।

कवियों की अपेक्षाकृत महत्ता के प्रतिपादन के लिए इन्होंने श्रेणी-विभाजन की प्रणाली निकाली, जो इनकी व्यावहारिक आलोचना की निजी विशेषता है। प्रशंसात्मक

१. देखिए 'मिश्रबन्धु विनोद' (सं० १९८३), भूमिका पृ० ३० ।

२. देखिए 'हिन्दी नव-रत्न', भूमिका पृ० ४० ।

३. "तुलसी ने दास भाव की भक्ति को कथा से मिला कर सन्देश और साहित्य दोनों को बहुत दृढ़ रक्खा है। इसीलिए आप मध्यकाल के सर्वोत्कृष्ट धार्मिक उपदेशक हुए और हमारे समाज को आपने जैसा बनाया वैसा ही वह आज भी है।" वही, पृ० ४२ ।

आलोचना में सब कवियों की प्रशंसा करने से उनमें अपेक्षाकृत मात्रा-भेद होना कठिन हो जाता है इसलिए कवियों की उच्चता तथा निम्नता के आधार पर श्रेणी-भेद किए गए हैं। इनके नव-रत्नों का मूल आधार यह श्रेणी-विभाजन है। इस ग्रन्थ में इन कवियों को काल-क्रम से स्थान न देकर काव्योत्कर्ष के अनुकूल मिला है। इसमें इन नौ कवियों की तीन श्रेणियाँ मानी गई हैं तथा उनमें तीन-तीन तथा दो-दो कवियों को स्थान दिया गया है। बृहत्त्रयी में स्थान पाने वाले सूर, तुलसी तथा देव हैं, मध्यत्रयी अर्थात् दूसरी श्रेणी में स्थान पाने वाले बिहारी, भूषण तथा केशव हैं और लघुत्रयी में स्थान पाने वाले मतिराम तथा हरिश्चन्द्र हैं। बृहत्त्रयी के सभी कवि समान महत्त्व के हैं पर मध्यत्रयी तथा लघुत्रयी के कवियों का उत्कर्ष उनके दिए गए नामों के क्रम के समान है। बृहत्त्रयी के कवियों का उत्कर्ष-अपकर्ष ये बहुत विचार करने पर भी निश्चित नहीं कर सके। पहले ये देव को सर्वश्रेष्ठ कवि मानते थे, पर बाद में इनका निर्णय बदल गया और इन्होंने तुलसी को निश्चय ही हिन्दी का महत्तम कवि माना।^१ इस प्रकार रुचि का परिवर्तन होने पर इन्होंने इन कवियों के स्थान बदले हैं। बाद के संस्करणों में नवरत्नों में भी परिवर्तन हुआ। इनके इस वर्गीकरण की आलोचना आचार्य द्विवेदी ने भी की। बाद के वर्गीकरण में इस क्रम से कवि सम्मिलित किए गए — (१) तुलसीदास, (२) सूरदास, (३) देव, (४) बिहारी, (५) त्रिपाठी-बन्धु, भूषण, मतिराम, (६) केशवदास, (७) कबीरदास, (८) चन्द, तथा (९) हरिश्चन्द्र।

इन्होंने श्रेणी-विभाजन के कारणों का निर्देश करते हुए बताया है कि यह उनकी मौलिकता है तथा उनसे पूर्व 'सरोज' आदि ग्रन्थों में यह विभाजन नहीं किया गया था। यदि वे ऐसा नहीं करते, तो कवियों की प्रशंसा की उचित मात्रा का अनुपात नहीं रहता। सबको एक ही प्रशंसा मिल सकती थी अथवा जिसको अधिक मिलनी चाहिए थी, उसे कम मिलती।

यह श्रेणी-विभाजन रूढ़ नहीं रहा है। स्वयं आलोचकों ने इसमें यथास्थान तथा यथासमय परिवर्तन किए हैं। उन्होंने नवरत्न का इतिहास लिखते समय बताया है कि किस प्रकार उनका विचार 'भाषा कवि पंचक' लिखने का था तथा भूषण की कविता पढ़ने तथा अच्छी लगने के पश्चात् किस प्रकार उसका नाम 'भाषा कवि अष्टक' रखने का विचार किया। बाद में उन्हें भारतेन्दु और चन्द की रचनाएँ उत्कृष्ट मालूम दीं तथा फिर इस ग्रन्थ का नाम 'नवरत्न' रखा गया।^२ इस प्रकार के परिवर्तन से ही यह पता चलता है कि इस प्रकार का वर्गीकरण स्थायी-साहित्य का स्थायी मानदण्ड नहीं हो सकता। केवल तुलना तथा रुचि पर आश्रित विभाजन कोई महत्त्व नहीं रखता। जब तुलना का आधार कोई विशिष्ट माननीय सिद्धान्त अथवा मानदण्ड न हो, तब तो और भी यह विभाजन निरर्थक हो जाता है। पर फिर भी इस विभाजन का यह मूल्य तो निश्चित है ही कि हिन्दी

१ देखिए 'हिन्दी नवरत्न' भूमिका (सम्बत् १९९८) पृ० २००।

२ देखिए वही, पृ० २३।

में पहली बार इसके द्वारा कवियों का काव्य के महत्त्व पर विभाजन तथा पारस्परिक स्थान निर्धारण हुआ। आलोचना के प्रारम्भिक युग में इसके अतिरिक्त कोई ठोस काम होना सम्भव भी नहीं होता।

पं० पद्मनिह शर्मा :—

शर्मा जी ने अपनी व्यावहारिक-आलोचना के लिए प्रशंसात्मक, प्रज्ञावात्मक तथा निर्णयात्मक आलोचना की शैली अपनाई है। इनकी तुलनात्मक आलोचना का उद्देश्य विहारी को हिन्दी, उर्दू तथा संस्कृत के अन्य कवियों से श्रेष्ठ सिद्ध करना था। इनकी तुलनात्मक आलोचना की यह विशेषता है कि इन्होंने उन्हीं कवियों की तुलना की है, जो एक रस, विषय अथवा विचारधारा के कवि थे। इन्होंने रीतिकालीन कवियों की तुलना भक्त कवियों से नहीं की है। इनकी तुलना की प्रणाली में विशेष तर्क, विश्लेषण तथा गम्भीरता के दर्शन नहीं होते। यह आलोचना भी अधिकांश में मिश्रवन्धुओं की भाँति वैयक्तिक रुचि पर निर्भर है। इन्होंने रस, अलंकार, ध्वनि आदि शास्त्रीय-मानदण्डों का प्रयोग किया है।

शर्माजी जी ने विहारी के काव्य-सौष्ठव पर अपनी दृष्टि विशेष रूप से केन्द्रित रखी है। उन्होंने काव्य में शृंगारात्मकता के पक्ष का समर्थन किया है। वे उन आलोचकों के मत को नहीं मानते हैं, जो यह कहते हैं कि विहारी के काव्य में अश्लीलत्व दोष है तथा अभिसार तथा रति आदि का ही लुला वर्णन है। उनका विचार है कि कवि को संसार की बहुत सी वस्तुओं का चित्रण करना पड़ता है। जब संसार में शृंगार तथा उससे सम्बन्ध रखने वाली विभिन्न प्रकार की वस्तुएँ तथा दृश्य प्रचुर परिमाण में फैले हुए हैं तो कवि उनकी ओर से आँखें कैसे फेर सकता है।^१ उनका विचार है कि परकीया आदि के वर्णन करने से कवि का उद्देश्य कुरुचि का उत्पादन करना नहीं होता वरन् इसके विपरीत ऐसे वर्णनों से समाज को नीति-भ्रष्ट तथा कुरुचि-सम्पन्न होने से बचाना होता है।^१ वे शृंगार का काव्य में विशेष स्थान मानते हैं।

उन्होंने विहारी के काव्य की मौलिकता का भी प्रतिपादन किया है। उनका विचार है कि कोई कवि अपने पूर्व के कवियों के भावों तथा विचारों के प्रदर्शन से नहीं बच सकता है। काव्य में मौलिकता भावों की नहीं होती, वरन् भावों को नई तथा सुन्दर शैली में व्यक्त करने की होती है। वे पुरानी बातों में उक्ति-वैचित्र्य से नवीनता लाना ही कवि की कारीगरी मानते हैं। उनका विचार है कि शब्दार्थ में जो किसी प्रकार की कुछ निराली नूतनता पैदा करके, प्राचीन भाव को चमत्कृत कर देता है, वही महाकवि है। इस प्रकार वे विहारी को महाकवि मानते हैं।

इसी प्रकार वे प्रबन्ध काव्य से मुक्तक काव्य की श्रेष्ठता मानते हैं। उनका विचार

१. देखिए 'विहारी सतसई' (सं० १९७५), पृ० ६।

२. देखिए वही, पृ० ६-७।

है कि मुक्तक काव्य में ध्वनि तथा रस की प्रधानता होती है तथा इसमें कविता-शक्ति पराकाष्ठा को पहुँच जाती है। प्रबन्ध काव्य में तो कथानक की सघटना, वर्णन शैली की मनोहरता तथा सरलता के कारण काव्य का आनन्द मिल जाता है पर मुक्तक में अनेक भावों तथा रसों का सन्निवेश करके लोकोत्तर आनन्द प्रदान किया जाता है। इसीलिए वे बिहारी को महाकवि कहते हैं। वे काव्य में अतिशयोक्ति तथा वक्रोक्ति, उक्ति वैचित्र्य, ऊहात्मक कल्पना आदि गुणों को मान देते हैं तथा उनके आधार पर बिहारी के काव्य को उत्कृष्ट मानते हैं। उन्होंने स्वभावोक्ति को काव्य का मानदण्ड नहीं माना है। शर्मा जी की व्यावहारिक-आलोचना की सब से बड़ी विशेषता उनकी विचारों की दृढ़ता तथा निश्चित रुचि है। उनकी व्याख्या करने तथा भाव को हृदय तक पहुँचाने की शक्ति अनूठी है। उनकी प्रतिपादन करने की शैली तथा प्रभावोत्पादकता का गुण इस बात में है कि उन्होंने उन संस्कृत श्लोकों से बिहारी के दोहों को श्रेष्ठ सिद्ध करने का प्रयत्न किया, जो आचार्यों के प्रमाण पाकर विशिष्ट सौन्दर्यपूर्ण माने जाते रहे थे।

शर्मा जी की आलोचना में तुलनात्मक के अतिरिक्त प्रभावात्मक तथा प्रशंसात्मक आलोचना के भी दर्शन होते हैं।^१ उन्होंने द्विवेदी जी की भाँति दोषों का दर्शन करना आलोचना का लक्ष्य नहीं माना है। उनका विचार है कि दोष-निरूपण में हाथ डालने से कवि के साथ अन्याय की अधिक सम्भावना है। दोष-दर्शन करने से आलोचना में लाभ कम तथा हानि अधिक होती है।^२ ज्वाला प्रसाद जी द्वारा बिहारी के काव्य के सौन्दर्य को नष्ट होते देखकर ही उन्होंने 'सतसई-सहार' लिखकर आलोचना की ओर पग बढ़ाया था। वे बिहारी के काव्य के सौन्दर्य से इतने प्रभावित थे कि उसकी व्याख्या प्रभावात्मक रूप में करते थे।^३ किसी दोहे को पढ़कर जो भाव उनके हृदय में उत्पन्न होते हैं, उन्होंने उन्हें भावात्मक रूप में व्यक्त किया है। वे बिहारी के काव्य के सौन्दर्य तथा उसके काव्य सौष्ठव को पाठक के हृदय में उतार देना चाहते थे। उनके सौन्दर्य की व्याख्या का आधार रस, ध्वनि, अलंकार, उक्ति-वैचित्र्य, चमत्कार, वक्रमापा आदि मानदण्ड हैं, जो सब रीतिकाल के काव्य के विशेष गुण हैं। जो स्वभावोक्ति द्विवेदी जी के समय में सत्-काव्य का मानदण्ड थी, वह उन्होंने नहीं अपनाई।

बिहारी के जीवन का अध्ययन तथा उसकी परिस्थितियों का विवेचन करके, उनके काव्य का उससे सम्बन्ध दिखाने का कार्य उन्होंने नहीं किया। उन्होंने उनके काव्य

१ "सतसई में किसे कहे कि यह सूक्ति है और यह साधारण उक्ति है ? खाड़ की रोटी को जिधर से तोड़िए, उधर से ही मीठी है। इस जौहरी की दुकान में सब ही अपूर्व रत्न हैं। बानगी में किसे पेश करें ? एक को खास तौर पर आगे करना, दूसरे का अपमान करना है, जो सहृदयता की दृष्टि से, हम समझते हैं, अपराध है",

'बिहारी की सतसई' (सं० १९७५) पृ० १९८।

२ देखिए वही, पृ० २४८।

३ देखिए वही, पृ० १०।

की अन्तःवृत्तियों तथा विशिष्ट निजी विशेषताओं का निरूपण भी नहीं किया। किन्तु उनके द्वारा साहित्य के ऐतिहासिक तथा परम्परागत विवेचन का महत्त्वपूर्ण कार्य सम्पन्न हुआ है। वे पहले आलोचक हैं, जिन्होंने एक ही प्रकार के काव्य की परम्परा का उद्घाटन करके, उस काव्य को सम्पूर्ण परम्परा के अन्तर्गत रखकर अध्ययन किया है। इसको हम पूर्ण ऐतिहासिक आलोचना नहीं कह सकते, क्योंकि इन्होंने पिछले कवियों का ऐतिहासिक क्रम-विकास नहीं दिखाया है। इसमें केवल एक ही धारा अथवा परम्परा के कवियों का एक साथ अध्ययन किया गया है। आगे चलकर डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने विशेष रूप में यही शैली अपनाई है।

इनकी आलोचना में निर्णयात्मक आलोचना के भी प्रारम्भिक रूप के दर्शन होते हैं। विहारी की प्रशंसा तथा गुणों का निर्णय इनकी निजी अनुभूति का फल है। इस निर्णय का आधार शास्त्रीय मानों के अतिरिक्त कवि की वैयक्तिक रुचि तथा सहृदयता है। इन्होंने विहारी के साथ पक्षपात किया है तथा उन आक्षेपों का भी परिहार किया है, जो देव को ऊँचा सिद्ध करने के लिए विहारी पर किए गए थे। इस प्रकार निष्पक्षता, जो आलोचना का प्रमुख गुण है, इसमें पूर्णतया नहीं मिलती। आचार्य शुक्ल इनके पक्षपात का भी साहित्यिक मूल्य मानते हैं।^१ पर हमें आलोचना के किसी प्रकार के पक्षपात में कोई मूल्य दिखाई नहीं पड़ता। हाँ, यह बात हो सकती है कि इनके इस प्रकार के पक्षपात से साहित्यिक रुचि का पलड़ा केवल देव की ओर ही नहीं झुका है तथा अन्य कवियों के गुणों को देखने की प्रवृत्ति भी जाग्रत हो गई है। उनकी निर्णयात्मक-आलोचना का रूप उनके ऐसे निर्णयों में मिलता है, जिसमें वे विहारी को कालिदाम के समान ही महाकवि मानते हैं।^२

शर्मा जी की आलोचना की प्रणाली को शुक्ल जी ने रुढ़िगत माना है। वह केवल इन्हीं अर्थों में रुढ़िगत मानी जा सकती है कि उसमें कवि की विशेषताओं के अन्वेषण तथा अन्तःप्रवृत्तियों के उद्घाटन के चिन्तन नहीं दिखाई पड़ते तथा उसमें केवल शास्त्रीय आधार पर परम्परागत टीका तथा गुण-दोष वर्णन ही है। इसकी तुलनात्मक प्रणाली केवल रुढ़ि का पालन मात्र नहीं है तथा इनकी आलोचना की निजी विशिष्टताओं में पूर्ण है। हिन्दी के एक कवि की अन्य भाषाओं के कवियों में तुलना कर उसके काव्य का मौन्दर्य प्रकट करने की प्रणाली रुढ़िगत नहीं है। शर्मा जी के समय में भी साहित्यिक मुद्दों का वेग मन्द नहीं पड़ा था। भाषा मन्वन्वी चर्चा भी चलती रहती थी। इनके जीवन काल का काव्य, रचना-कौशल तथा चमत्कार से हीन था, इसलिए कदाचित् आलोचकों की दृष्टि काव्य की आत्मा पर न जाकर काव्य की रचना शैली तथा नौष्ठव पर पड़ती थी।

१. देखिए 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—के० रा० च० शुक्ल (म० १९८९), पृ० ५८३।

२. देखिए 'सतमर्द सहार' (म० १९७५), पृ० २।

प० कृष्ण बिहारी मिश्र :—

मिश्रबन्धुओं द्वारा देव को महान् कवि मानने के पश्चात् हिन्दी के अन्य आलोचकों का ध्यान बिहारी के काव्य को परखने तथा उसका महत्त्व प्रतिपादन करने की ओर गया ।^१ पद्मसिंह शर्मा ने बिहारी के महत्त्व को प्रतिपादित करने के लिए 'बिहारी की सतसई' नामक ग्रन्थ लिखा था, जिसके फलस्वरूप हिन्दी साहित्य में देव तथा बिहारी के तुलनात्मक अध्ययन की एक धारा ही बह निकली थी । इसी पद्धति पर मिश्र जी का 'देव और बिहारी' ग्रन्थ लिखा गया, जिसमें तुलनात्मक आलोचना-शैली को अपनाया गया है । इन्होंने मिश्रबन्धुओं तथा शर्मा जी की आलोचना को पक्षपातपूर्ण माना है तथा उनके आक्षेपों का विरोध किया है । वे शर्मा जी की आलोचना को इसलिए पक्षपातपूर्ण मानते हैं कि इसमें हठपूर्वक एक आलोचक की पूर्ण योग्यता एक कवि को बड़ा तथा दूसरे को छोटा प्रदर्शित करने में लग गई है ।

इनकी आलोचना की शैली तुलनात्मक है जिसमें तुलना के लिए कोमल-कान्त-पदावली की अनिवार्यता, विदग्धता, छन्द-कौशल-चमत्कार, नायिका-भेद, रस, अलंकार, वृत्ति, गुण, ध्वन्यात्मकता, श्रुति-वर्णन, भाषा, रचना आदि शास्त्रीय-मानदण्डों को अपनाया गया है ।^१ तुलनात्मक आलोचना के बारे में उनका विचार है कि इसके अन्तर्गत एक कवि की तुलना के लिए अन्य कवियों की उसी प्रकार की तथा उन्हीं भावों को व्यक्त करने वाली सूक्तियाँ लेकर किसी विशेष पद की तुलना करनी चाहिए । ये तुलना में समता के अतिरिक्त विषमता का भी आधार लेते हैं । इनका विचार है कि बिना विषम-भावों का निरीक्षण किए समतामूलक भावों पर दृष्टि नहीं जाती । इन्होंने शर्मा जी की भाँति एक ही कवि में सारे गुणों का दर्शन न करके दो कवियों के गुणों तथा दोषों की पारस्परिक तुलना की है । शर्मा जी ने तो बिहारी के दोहों का ही गुणगान किया था कि इसमें बड़ा भाव भी सरलता से समा जाता है किन्तु मिश्र जी ने बिहारी के दोहों तथा देव के छन्दों की पारस्परिक तुलना करके दोनों की विशेषताएँ बताई हैं ।^२

इनकी तुलनात्मक आलोचना में गम्भीर बातों से लेकर साधारण बातों तक की तुलना की गई है । यहाँ तक कि यह भी बताया गया है कि बिहारी सतसई कई यन्त्रालयों में छप चुकी है तथा देव की कविताओं के दो-चार ग्रन्थ ही छपे हैं । इन दोनों कवियों की

१ देखिए 'देव और बिहारी' (स० १९९५) पृ० १०६, ११०, १११, १२३, १२४ तथा १२७ ।

२ "छोटे छन्द में आवश्यक बातें न छोड़ते हुए उक्ति कैसे निभाई जाती है, यह चमत्कार बिहारी लाल में है तथा बड़े छन्द में अनेक परन्तु भाव तथा भाषा के सौन्दर्य को बढ़ाने वाले कथनों के साथ भाव विकास कैसे पाता है, यह अपूर्वता देव जी की कविता में है । बिहारी जी की कविता यदि जूही या चमेली का फूल है तो देव की कविता गुलाब या कमल का सुमन है । दोनों में सुवास है ।" वही पृ० २३६ ।

तुलना में इनके जीवन की भी कोई बात छूटी नहीं है। दोनों कवियों के काव्य के रस, काल, मात्रा, छन्द, आश्रयदाता, पुरस्कार-प्राप्ति, इष्टदेव, आकार-प्रकार, लोक-प्रियता, व्रजभाषा का प्रयोग आदि विषयों की भी तुलना की है। इनकी तुलना में जीवन की आन्तरिक भावनाओं के विश्लेषण तथा इनके युग की परिस्थितियों के निर्देश के स्थान पर केवल जीवन की साधारण बातों का उल्लेख किया गया है।^१ इस प्रकार मिश्र जी की आलोचना में शर्मा जी से अधिक प्रौढ़ता है।

वे भी शर्मा जी की भांति कवियों में भाव साम्य को अनिवार्य मानते हैं। वे मानते हैं कि ससार के महान् से महान् कवियों ने भी अपने पूर्ववर्ती कवियों के भावों को अपनाया है। वे उसी कवि को चोर कहते हैं, जो किसी कवि के भाव को ग्रहण करके उसे सुन्दर बनाने की अपेक्षा बिगाड़ देता है। वे तीन प्रकार का भाव-सादृश्य मानते हैं, सौन्दर्य-सुधार, सौन्दर्य-रक्षा तथा सौन्दर्य-संहार तथा इनमें से अन्तिम को ही बुरा समझते हैं। वे शृंगार-रस का वर्णन बुरा नहीं मानते तथा उसके महत्त्व का विशेष प्रतिपादन करते हैं, किन्तु अपने युग की नैतिकता के कारण उन्होंने भी परकीया की अपेक्षा स्वकीया के प्रेम को ही उचित समझा है।^२

लाला भगवान दीनः—

दीन जी प्राचीन परिपाटी के आलोचक थे, जिन्होंने प्राचीन-साहित्य के सिद्धान्तों के आधार पर साहित्यालोचन किया है। इनकी आलोचना में पाश्चात्य-तत्त्वों का समावेश नहीं है। द्विवेदी जी, शर्मा जी तथा मिश्र जी की भांति यह भी अपने युग की परिस्थितियों के द्वारा निर्मित है तथा इनकी आलोचना-शैली भी परम्परागत तथा सामयिक का मिश्रित रूप है। पुरानी टीका-परम्परा में इन्होंने केशव-कौमुदी, प्रिया-प्रकाश, बिहारी-बोधनी, मानस की टीका, दोहावली, छत्रसाल-दशक आदि टीकाएँ लिखी हैं तथा सूर-पञ्च-रत्न, केशव-पञ्च-रत्न, तुलसी-पञ्च-रत्न, ठाकुर-ठसक, अन्योक्ति-कल्पद्रुम, विरह-विलास, स्नेह सागर, सूक्ति-सरोवर आदि ग्रन्थों का सम्पादन किया है। इन ग्रन्थों में से कुछ की भूमिका में इनकी व्यावहारिक आलोचना के दर्शन होते हैं। सैद्धान्तिक आलोचना के क्षेत्र में इन्होंने लक्षण-ग्रन्थ लिखे तथा व्यावहारिक के क्षेत्र में टीकाएँ तथा भूमिकाएँ। किन्तु दोनों प्रकार की आलोचना में इनका दृष्टिकोण प्राचीन तथा परम्परागत ही है। आलोचक होने के लिए जिस विस्तृत ज्ञान तथा विद्वत्ता की आवश्यकता है, वे इनमें पूर्ण मात्रा में विद्यमान थे। इसीलिए तुलनात्मक विवेचन में ये उर्दू, फारसी आदि का भी आधार लेते थे।

इन्होंने टीकाओं के मूल पाठ देकर फिर उसके अर्थ तथा भावार्थ परम्परागत शैली में दिए हैं तथा स्थान-स्थान पर छन्दों तथा अलंकारों का निरूपण करके तुलनात्मक विचार तथा टिप्पणियाँ दी हैं। यही इनकी आलोचनाओं की सीमा है। इनमें कहीं-कहीं एक-एक

१ देखिए 'देव और बिहारी' (सं १९९५) पृ० १०२।

२ देखिए वही, पृ० ८१।

शब्द का विचार तथा उसके प्रयोग का निरीक्षण तथा पाठांतर का ध्यान रखा गया है। इस प्रकार इनकी टीका पद्धति में व्याख्या के बीज तो है ही पर पाठ्य-सुधार सम्बन्धी आलोचना के प्रारम्भिक-रूप के भी दर्शन होते हैं। इसी प्रकार 'बिहारी बोधनी' में बिहारी की भाषा में बुन्देलखण्डी शब्दों के प्रयोग पर भी विचार किया गया है। इस शैली में बीच-बीच में किसी एक विषय को पकड़ कर, उसका विवेचन कर देने की स्वतन्त्रता है। इसीलिए बिहारी के दोहों के सौन्दर्य को स्पष्ट करते हुए ज्योतिष आदि की व्याख्या भी की गई है। वे कवि के सम्बन्ध में कुछ निश्चय करने से पूर्व उसकी कृति का निरीक्षण करते हैं। कवि की जीवनी के सम्बन्ध में विचार करते हुए वे ऐसे तथ्य कि बिहारी बुन्देलखण्ड में रहते थे या कहीं से आकर बसे थे आदि का भी विचार करते हैं तथा उनके प्रयुक्त बुन्देलखण्डी शब्दों के आधार पर इसका निर्णय करते हैं। उनकी व्यावहारिक आलोचना में शास्त्रीय मानदण्डों के आधार पर तुलना द्वारा निर्णय दिया गया है। वे बिहारी को इसलिए सर्वश्रेष्ठ शृंगारी कवि मानते हैं कि वे प्रत्येक प्रकार की घटना को शृंगार में घटा सकते हैं। इसीलिए वे इनको देव से बड़ा कवि मानते हैं। इन टीकाओं में भी वे अपने निजी विचार देते चलते हैं, जैसे कवितावली में उन्होंने यह विचार प्रकट किया है कि तुलसीदास की प्रत्येक पुस्तक किसी न किसी प्रकार के मनुष्यों के लिए लिखी गई है, जैसे रामचरित-मानस साहित्यिको, हरिभक्तो तथा प्रथम श्रेणी के मनुष्यों के लिए, विनयपत्रिका तथा गीतावली गायको के लिए तथा 'राम-लला नहछू' स्त्रियों के द्वारा गाए जाने के लिए तथा कवितावली भाटों के लिए लिखी गई है। इस प्रकार की बात उन्होंने रुचि तथा अनुमान पर ही कही है तथा इसमें कोई तर्क नहीं है। तुलसी ने अपना काव्य इस प्रकार के पाठकों के लिए पृथक्-पृथक् उद्देश्य से लिखा होगा, यह अनुमान ही भ्रान्तिपूर्ण है।

इसी प्रकार 'केशव-कौमुदी' में निर्णयात्मक आलोचना के अनुसार उन्होंने केशव को कवि, भक्त और आचार्य सिद्ध किया है। आचार्यत्व सिद्ध करने के लिए उन्होंने यह प्रमाण दिया है कि आचार्यत्व के प्रदर्शन के लिए ही उन्होंने बहुत से छन्दों का प्रयोग किया है। वे केशव के काव्य की कठिनाई का कारण उनका पांडित्य मानते हैं। केशव के सम्बन्ध में उनका मत इस दोहे के द्वारा प्रकट किया गया है। यह दोहा उनकी 'केशव-कौमुदी' में सिद्धान्त वाक्य के रूप में प्रकाशित हुआ है

“सूर सोई जिन बाचियो केसव तुलसी सूर
सूर सोई जिन बाचियो केसव तुलसी सूर।”

इसी प्रकार 'सूर-संग्रह' में उन्होंने सूर की भाषा का विवेचन करके उनको भक्ति तथा गीति-काव्य का महाकवि माना है। इसमें भी उन्होंने अपने स्वतन्त्र विचारों का प्रतिपादन किया है जैसे कि सूर ने कृष्ण चरित का विषय गाने की कामना से चुना है।

'सूर-पचरत्न', 'दोहावली' तथा 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' की भूमिकाएं विस्तृत हैं। सूर-पच-रत्न में भक्ति-काव्य, ब्रज-भाषा, सूर-साहित्य, सूर की शैली आदि विषयों का सरल तथा परिचयात्मक शैली में विवेचन किया गया है।

दीन जी ने मिश्रबन्धुओं द्वारा प्रारम्भ किए हुए देव और विहारी के वाद-विवाद में भाग लिया तथा अपनी 'विहारी और देव' पुस्तक में देव की कविता में वे ही दोष बताए, जो दोष विहारी में मिश्रबन्धुओं ने निकाले थे। टीकाकार होने के कारण उन्होंने मिश्रबन्धुओं के अर्थों का भी खंडन किया है तथा पाठों का भी सुधार किया है।^१ इस पुस्तक का उद्देश्य ही मिश्रबन्धुओं के विहारी में दिखाए दोषों का निराकरण करना है। उन्होंने विहारी की अपेक्षा देव में भी दोष दिखाए हैं। उन्होंने देव द्वारा तोड़े-मरोड़े शब्दों की सूची देकर यह सिद्ध किया है कि शब्दों के तोड़ने के दोष से विहारी मुक्त है।^२ इसी प्रकार उन्होंने देव के भावापहरण के भी उदाहरण दिए हैं तथा यह बताया है कि देव में भी विहारी की भांति भावापहरण के दोष हैं। देव पर इन्होंने उसी पद्धति में दोषारोपण किया है, जिससे मिश्रबन्धुओं ने विहारी पर दोष लगाए थे। इनकी इस तुलनात्मक विवेचना में भी मिश्रबन्धु तथा कृष्णविहारी मिश्र जी की सी त्रुटियाँ हैं। इसमें भी उन्हीं की भांति पक्षपात, तुलना, निर्णय, रुचि का आधार, दोषारोपण, अपने पक्ष का समर्थन, नटस्थता तथा गम्भीरता का अभाव है। इन आलोचनाओं में इन आलोचकों ने केवल अपने पक्ष का समर्थन वकीलों की भांति झूठ मच बोल कर किया है। दूसरे पक्ष के प्रति सहृदयता तथा उदारता का व्यवहार नहीं किया है। दीन जी ने अवश्य देव के उन ही पदों का विवेचन किया है, जिनमें कुछ विशेष त्रुटियाँ थीं, किन्तु वे भी विहारी को निश्चित ही देव में श्रेष्ठ मानते हैं। वे देव को विहारी का टीकाकार बताते हैं। यह निश्चित ही पक्षपात है।

इस प्रकार दीन जी की व्यावहारिक-आलोचना में आम्श्रीय मानदण्डों के आधार पर तुलना तथा निर्णय की पद्धतियों का प्रयोग मिलता है। इनके निर्णयों में तर्क की अपेक्षा रुचि का व्यवहार अधिक मिलता है। इसलिए इनके निर्णय सर्वथा निष्पक्ष नहीं हैं। इनकी तुलना में भी जिस तटस्थता की आवश्यकता होती है, वह नहीं मिलती। इन तुलनाकारों का लक्ष्य निष्पक्ष-विवेचन नहीं, बल्कि एक कवि के ऊपर दूसरे की श्रेष्ठता थोपना है। इन्होंने टीकाओं के द्वारा व्याख्यात्मक-शैली का प्रयोग किया है। इन टीकाओं में प्रायः सभी टीका-पद्धति के गुण-दोष वर्तमान हैं। पाठ-संशोधन तथा अर्थ-विवेचन की परवर्ती काल में होने वाली आलोचनाओं की ये टीकाएँ प्रारम्भिक रूप कही जा सकती हैं। केशव, विहारी, तुलसी आदि के काव्य का समुचित तथा विवेकमय पाठ उपलब्ध करने के कारण इनका विशेष महत्त्व है। इसी प्रकार इनके द्वारा इन कवियों के अर्थों के समीक्षण के अनिर्विकल अलंकार, रस आदि का परिचय भी कराया गया है, जिसमें इनके काव्य की जानकारी बढ़ी है। इस प्रारम्भिक युग में यह भी कोई कम महत्त्व की बात नहीं है।

१ "नहीं महाराज। यह अर्थ तो नहीं है। ठीक अर्थ है 'चिपी जानी बछड़े में दूध पिलाए लेती है'।" विहारी और देव (मन् १९२६) पृ० ५३ व ५५।

२ देखिए वही, पृ० १७-१८।

रामचन्द्र शुक्लः—

शुक्ल जी की व्यावहारिक आलोचनाएँ प्रायः भूमिकाओं के रूप में लिखी गई हैं। इतिहास के अतिरिक्त उन्होंने सूर, तुलसी तथा जायसी पर पृथक् व्यावहारिक आलोचनाएँ लिखी हैं। इनकी आलोचना-पद्धति परम्परागत आलोचना की शैलियों से पृथक् है। उन्होंने एक नवीन आलोचना के युगानुकूल स्वरूप को जन्म दिया। इनकी आलोचना की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इनके आलोचना के मानदण्ड पूर्णतया शास्त्रीय तथा परम्परागत ही नहीं हैं तथा इनकी निजी-प्रतिभा, मौलिक-सूझ तथा गम्भीर चिन्तन के परिणाम स्वरूप इनके द्वारा स्थापित हुए हैं। ये हिन्दी के प्रथम आलोचक हैं, जिन्होंने हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना को हिन्दी के रचनात्मक साहित्य पर आधारित किया है। उनकी व्यावहारिक आलोचना भारतीय तथा पाश्चात्य विचारों के आधार पर प्रतिष्ठित होने पर भी अपनी मौलिकताओं से समृद्ध है। वे हिन्दी की एक विशिष्ट शैली के जन्मदाता हैं, जो उनकी व्यक्तिगत सत्ता तथा विशिष्टता से अंकित है। इनकी प्रतिभा का सब से बड़ा गुण उनकी मौलिकता तथा गम्भीर चिन्तन शक्ति है, जिसके कारण इनकी आलोचना पद्धति केवल रूढ़ ही नहीं रह गई है। वह प्रत्येक कवि की आलोचना के साथ बदलती जाती है तथा उसका स्वरूप निर्माण, पाश्चात्य, भारतीय, युगानुकूल तथा शाश्वत, सभी प्रकार के तत्त्वों से हुआ है। उन्होंने आलोचना के आधार-स्वरूप, जो मानदण्ड हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के आधार पर बनाए हैं, यद्यपि उनमें उनकी नवीनता, स्वतन्त्रता, चिन्तन, निजी दृष्टिकोण तथा मौलिक सूझ के दर्शन होते हैं, तथापि उन पर उनकी विशिष्ट रुचि की छाप भी विद्यमान है। उनकी आलोचना का स्तर पिछले आलोचकों की परिचयात्मक, प्रशंसात्मक, गुणदोष-विवेचन वाली पद्धतियों की आलोचना से विशेष रूप में ऊँचा है। उनकी सी गम्भीर विवेचन, विश्लेषण तथा चिन्तन की शक्ति हिन्दी आलोचना में पहली बार दिखाई पड़ी।

उनकी सूर, तुलसी, जायसी की व्यावहारिक आलोचना निगमन शैली की होने के कारण, उनके मानदण्ड अधिकांश में इन कवियों के रचनात्मक साहित्य के आधार पर ही निर्मित हुए हैं, किन्तु फिर भी उनके निजी विचार, आदर्श, रुचि, सस्कार, दृष्टिकोण, प्रकृति तथा बाह्य और आन्तरिक प्रभावों का भी प्रभाव उनके निर्माण के मूल में है। हिन्दी में पहली बार शुक्ल जी ने निगमन-शैली से किसी कवि की आलोचना में, उसी के साहित्य के आधार पर मानदण्डों का निर्माण किया। किन्तु इन प्रयोगों में पूर्ण तटस्थता, निष्पक्षता तथा वस्तुपरकता का अभाव है। इस प्रकार अपनी रुचि तथा आदर्श के अनुकूल उन्होंने जो सिद्धान्त, प्रतिमान तथा मानदण्ड स्थापित किए, उनकी व्यावहारिक आलोचना प्रायः उन पर ही आधारित है तथा नवीन और प्राचीन कवियों के काव्य का विवेचन उन्हीं के आधार पर किया गया है। कभी-कभी उनकी रुचि का प्रदर्शन प्रत्यक्ष रूप में भी हो जाता है। वहाँ उनकी आलोचना विवेचनात्मक न होकर निर्णयात्मक रूप धारण कर लेती है।

इनके निम्न मानदण्डों में लोकधर्म अथवा लोकादर्शवाद का सिद्धान्त विशेष महत्त्व का है, जिसका निर्माण उन्होंने तुलसी के काव्य के आधार पर किया है। वे उस काव्य को श्रेष्ठ समझते हैं, जिसका विषय व्यक्तिगत-कल्याण को लक्ष्य में न रख कर अधिकाधिक लोक-कल्याण को सामने रखता है। उनके विचार में उसी काव्य का विषय सुन्दर है, जिसमें लोक-पक्ष का अधिकाधिक चित्रण हो। वे उसी काव्य, समाज, धर्म तथा साहित्य को श्रेष्ठ मानते हैं, जिसमें लोक में अधिकाधिक व्यक्तियों का कल्याण हो। उनका यह सिद्धान्त तुलसी के काव्य तथा भक्ति के आदर्श पर निर्मित है। वे उनके सिद्धान्त को कि

“आप आपु कहूँ सब भलो, अपने कहूँ कोइ कोइ

तुलसी सब कहूँ जो भलो भुजन मराहिय मोड़।”

का ही साहित्य की आलोचना में प्रयोग करते हैं। वे तुलसी के समान गृह-धर्म, कुल-धर्म, समाज-धर्म में लोक-धर्म अथवा विश्व-धर्म की भावना को श्रेष्ठ मानते हैं। उनका विचार है कि जैसे विश्व-धर्म का पालन करने वाले पूर्ण-गुण्य या पुरुषोत्तम हैं वैसे ही लोक-धर्म का लक्ष्य सामने रख कर काव्य करने वाला कवि महान् है।

उनका विचार है कि जिस काव्य का विषय जितने ही विस्तृत तथा विविध लोक-पक्ष को लेकर चलेगा, वह काव्य उतना ही प्रभावशाली तथा महत्त्वपूर्ण होगा। वे मानते हैं कि जो काव्य जीवन के जितने अधिक में अधिक अंगों को लेकर चलेगा, वह उतना ही श्रेष्ठ होगा। इसीलिए उन्होंने निर्गुण-भक्त तथा रघुस्यबादी कवियों को मगुण-भक्त कवियों में अधिक महत्त्व नहीं दिया है। लोकमेवा के महत्त्व का प्रभाव उन पर कदाचित् तुलसी के अनिरिक्त गांधीवादी विचार-धारा में भी मिला है। उन्होंने काव्य की दृष्टि में तुलसी की श्रेष्ठता भी इसी आधार पर स्थापित की है। वे तुलसी को इसलिए भी श्रेष्ठ कवि मानते हैं कि उनके काव्य में राम का वह आदर्श है, जो लोक-रक्षक तथा लोक-गजक दोनों रूपवाला है। वे मूर को तुलसी से इसलिए श्रेष्ठ नहीं मानते कि उनके कृष्ण में लोक-गजक स्वरूप की व्यंजना लोक-रक्षक स्वरूप में अधिक है। मूर के काव्य में जीवन की विविधता न होने के कारण भी उनका काव्य तुलसी से श्रेष्ठ नहीं माना गया है। उनकी यह भूल है कि वे किसी एक कवि के काव्य के सिद्धान्तों का प्रयोग, दूसरे कवि के काव्य तथा सिद्धान्तों के पङ्क्तियों के लिए करते हैं। यदि उन्हें आत्मनात्मक प्रणाली के आधार पर ही मूल्यांकन करना था, तो मूर के काव्य का विवेचन पुष्टि-मार्गीय सिद्धान्तों के आधार पर ही होना चाहिए था। एक कवि के काव्य के द्वारा गृहीत सिद्धान्तों का दूसरे पर आरोप करने में, उस काव्य की आत्मा प्रकट नहीं होती। काव्यालोचन के लिए या तो चिरन्तन तथा न्यायी सिद्धान्तों का प्रयोग होना चाहिए अथवा किसी कवि के काव्य के द्वारा प्राप्त सिद्धान्तों का आधार, केवल उसके काव्य की आलोचना के लिए ही होना चाहिए।

इसके अनिरिक्त वे यह भी मानते हैं कि वह कवि श्रेष्ठ है, जिसका भक्ति का आदर्श श्रेष्ठ है। वे प्रेम-लक्षणा भक्ति में श्रद्धा-भक्तित्व-भक्ति को श्रेष्ठ मानते हैं तथा इसलिए उस काव्य को श्रेष्ठ समझते हैं, जो श्रद्धा-भक्तित्व-भक्ति की अभिव्यजना करता है। प्रेम-लक्षणा-भक्ति का आदर्श लोकपक्ष में रहित होना है, इसलिए वे उसे उत्तम नहीं

मानते। उनका यह भी विचार है कि भक्ति-काव्य में जितना भगवान् का स्वरूप पूर्ण होगा, उतना ही काव्य भी पूर्ण होगा। इसीलिए वे तुलसी के काव्य को श्रेष्ठ मानते हैं, क्योंकि उनके राम, शील, शक्ति तथा सौन्दर्य के चरम स्वरूप हैं। इसी प्रकार वे सगुण भगवान् की भक्ति के काव्य को निर्गुण भगवान् की भक्ति से अधिक महत्त्वपूर्ण मानते हैं। उनका विचार है कि निर्गुण-भक्ति-व्यक्तिगत है, इसलिए तुलसी की लोक-भावना के सिद्धान्त के विरोध में आती है। अतएव उसका स्थान काव्य के विषय के अन्तर्गत गौण तथा कम महत्त्व का है। इस आधार पर, वे कबीर आदि निर्गुण कवियों के काव्य को महत्त्व नहीं देते। इस प्रकार की आलोचना एकांगी होती है। उन्हें निर्गुण काव्य का विवेचन अपने सिद्धान्त पर न करके सत-कवियों की परिस्थिति, प्रकृति, सिद्धान्त तथा भाव-धारा के आधार पर करना चाहिए था। अपने किसी सिद्धान्त के आधार पर किसी काव्य का मूल्यांकन करने वाले स्थलों पर, उनकी आलोचना निर्णयात्मक हो जाती है। इस प्रकार की आलोचना में ऐतिहासिक दृष्टिकोण का भी अभाव है।

उनका प्रेम का आदर्श भी लोक-पक्ष के आदर्श के अन्तर्गत आता है तथा लोक-कल्याण की भावना से अनुरजित है। इस आदर्श पर भी तुलसी के चातक तथा मेघ के प्रेम के आदर्श का प्रभाव पड़ा है। इसी प्रेम के व्यापक आदर्श पर उन्होंने सूर तथा जायसी के प्रेम-काव्यों की आलोचना की है। इसीलिए वे व्यापक तथा सर्वांगीण प्रेम के आदर्श के कारण, तुलसी के प्रेम-वर्णन को कहीं-कहीं जायसी के प्रेम-वर्णन से अधिक महत्त्व देते हैं, क्योंकि उनके विचार से वह तुलसी के प्रेम की अपेक्षा कहीं एकांगी तथा सकुचित है। वे ऐकान्तिक प्रेम के विरोध में हैं।^१ उनके प्रेम का आदर्श यही है कि वह जीवन को अधिक सुखमय बनाता है तथा जीवन की विभिन्न समस्याओं को सुलझाता है। इसी प्रकार वे शृंगार के खुले तथा अमर्यादित वर्णन को भी अच्छा नहीं समझते। इसीलिए उन्हें जायसी का ऊहात्मक वर्णन अच्छा नहीं लगा है।^२ सूर के प्रेम के आदर्श में श्रद्धा का अभाव होने के कारण उन्होंने उसके प्रेम के चित्रण को तुलसी से अधिक महत्त्व नहीं दिया है।^३

इसी प्रकार वे प्रबन्ध काव्य को मुक्तक काव्य की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण मानते हैं तथा प्रबन्धकार कवि को मुक्तक काव्य की रचना करने वाले कवि से अधिक महत्त्व देते हैं। उनका विचार है कि प्रबन्धकार कवि के काव्य में लोक-पक्ष के आदर्श का समुचित निर्वाह हो सकता है। वे यह भी मानते हैं कि जगत अव्यक्त की अभिव्यक्ति है तथा काव्य उस अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति है। किन्तु बाजपेयी जी आदि अन्य आलोचकों ने इनके इस विचार को मान्यता नहीं दी है। उनका विचार है कि ससार का सम्पूर्ण समुन्नत काव्य, अलौकिक तत्त्व को व्यजित करता है।^४ इनके प्रकृति सम्बन्धी विचारों को भी परवर्ती

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य-बीसवीं शताब्दी' ले० नन्ददुलारे बाजपेयी (प्रथम संस्करण)

पृ० ८४।

२ देखिए 'जायसी ग्रन्थावली' (स० २००६) पृ० ३६, ३७।

३ देखिए 'गोस्वामी तुलसीदास' (स० १९४०) पृ० ३१।

४ देखिए 'आधुनिक साहित्य' (स० २००७) पृ० २७७।

आलोचको द्वारा प्रायः मान्यता नहीं मिली। इनका विचार है कि मानव-जीवन के पुराने सहचर, प्रकृति के पुरातन रूप, मानव की सोई हुई चेतना को, प्रकृति के नवीन रूपों से अपेक्षाकृत अधिक वेग से जगाने में समर्थ है। प्रकृति चित्रण में वाल्मीकि उनके आदर्श हैं। इनकी इस धारणा में यह दोष है कि वे सदैव एक ही प्रकार के वर्ण-विषय तथा वर्णन प्रकारों को मान्यता देते हैं। वे यह भूल जाते हैं कि प्रत्येक देश तथा काल की अलग-अलग प्रेरक शक्तियाँ, रचियाँ तथा प्रवृत्तियाँ होती हैं तथा काव्य की शैलियाँ भी उनके अनुसार ही बदलती रहती हैं।

वे साधारणीकरण का भी विशेष अर्थों में प्रयोग करते हैं तथा रसात्मकता की ऊँची नीची कई भूमियाँ मानते हैं। रामचरित-मानस के तीन पात्रों का उल्लेख करके, वे कहते हैं कि राम के चित्रण में पाठक की वृत्ति रमती है तथा वह रसानुभव करता है, रावण के चित्रण में वह रसानुभव करता है तथा सुग्रीव आदि के चित्रण में अशत रसानुभव करता है। इनकी यह धारणा भारतीय आचार्यों के रस-सम्बन्धी आदर्शों के विरोध में है तथा उनकी नैतिक दृष्टि और आदर्शों की सूचक है। इसी प्रकार के काव्य भावना तथा अभिव्यजना अथवा भाव-पक्ष तथा कला-पक्ष को पृथक् प्रक्रियाएँ मानते हैं तथा कुछ आधुनिक आलोचकों के समान उनके समन्वय पर जोर नहीं देते। भारतीय रस-सिद्धान्त को आलोचना का एक महत्त्वपूर्ण आधार मानने पर भी, उसके सवेदनात्मक स्वरूप पर उनकी दृष्टि नहीं गई। उनकी रस-समीक्षा, भाव-व्यजना अथवा अनुभूति पर आश्रित न होकर नैतिक तथा लोकवादी आधार को ग्रहण करती है। विशुद्ध काव्यात्मक भाव-सवेदन तथा काव्य की रचना-प्रक्रिया के विवेचन-विश्लेषण की अपेक्षा नैतिक-भाव सत्ता की ओर उनका ध्यान अधिक गया है।

शुक्ल जी ने द्विवेदी-कालीन नीतिवाद, व्यवहारवाद अथवा आदर्शात्मक बुद्धिवाद का, जो द्विवेदीकालीन आलोचना की विशेषताएँ हैं, विकास किया है। वे आदर्श तथा नीति के समर्थक होने के कारण व्यवहारों के व्यक्त-सौन्दर्य के ही पारखी हैं। इसका अभाव उन्हें मूरदास के काव्य में तथा छायावाद और रहस्यवाद में मिलता है, इसलिए वे इनके प्रथमक नहीं हैं। वे भारतीय प्रवृत्ति मार्ग (क्रियाशील लोकधर्म) तथा निवृत्ति मार्ग (वैराग्य-मूलक निष्क्रिय आध्यात्मिकता) को एक ही भूमि पर खड़ी हुई दार्शनिक शाखाएँ न मान कर उन्हें परस्पर-विरोधी मानते हैं। उन्होंने इस प्रकार प्रवृत्ति तथा निवृत्ति, ज्ञान तथा कर्म और व्यक्ति-भावना तथा लोक-धर्म, को पृथक्-पृथक् वस्तुएँ माना है। इस आधार पर वे सम्पूर्ण भक्ति-साहित्य को व्यक्त-साधना-सम्बन्धी तथा लोक-धर्म-सम्बन्धी नामक दो वर्गों में बाँट कर, उनमें से एक को मान्यता देते हैं। उनका प्रवृत्ति तथा निवृत्ति का भेद तथा विवेचन स्थूल मात्र है तथा उसमें कोई वैज्ञानिक, सांस्कृतिक, व्यावहारिक तथा मनोवैज्ञानिक आधार नहीं प्रदर्शित किया गया है। उनका लोक-धर्म का सिद्धान्त इसलिए स्थूल तथा मनोवैज्ञानिक है कि उसमें सूक्ष्म, दार्शनिक, सांस्कृतिक, वैज्ञानिक तथा समाज-शास्त्रीय अध्ययन तथा परीक्षण का आधार नहीं लिया गया है। उनका अधिकांश चिन्तन तथा

विवेचन व्यक्तिगत रुचियो तथा प्रेरणाओ से उमर उठ कर वैज्ञानिक तथा सार्वभौम विचारधारा के अनुरूप नहीं बनता है ।

शुक्ल जी की आलोचना में उनकी व्यक्तिगत रुचि, धारणा, मान्यता तथा आदर्शों का विशेष स्थान है । वे व्यक्तिगत अथवा सांस्कृतिक अभिरुचि तथा आदर्शों से तटस्थ रह कर, निष्पक्ष विवेचन नहीं कर सके । उन्हें कुछ सिद्धान्तों का विशेष आग्रह था, जिन पर वे दृढ़ता से टिके थे । इसीलिए अपनी व्यावहारिक आलोचना में वे काव्य के कलात्मक स्वरूप तथा कवि की मनोभूमि के विलेख की अपेक्षा सिद्धान्तों के तुलनात्मक तथा ऐतिहासिक विवेचन से अधिक निरत रहे । इसीलिए नव-युग के सांस्कृतिक तथा जटिल जीवन के सदम में, वे नवीन काव्य के मर्म को समझ कर स्पष्ट नहीं कर सके । वे द्विवेदी-कालीन आलोचना के आदर्शों के उन्नायक तथा हिन्दी की आलोचना के प्रौढ़ स्वरूप का निर्माण करने वाले तो हैं, किन्तु अपने जीवन-काल के नवीन युग की भावनाओं की गहराई की अनमूर्ति उन्हें नहीं मिल सकी ।

हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में शुक्ल जी का स्थान विशेष महत्त्वपूर्ण है । वे अपने समय के प्रामाणिक तथा विशिष्ट महत्त्व-सम्पन्न आलोचक हैं । उन्हें हिन्दी में गम्भीर विश्लेषण, विवेचन तथा बुद्धि के आधार पर आलोचना की नवीन तथा प्रौढ़ शैली को जन्म देने का श्रेय है । उन्होंने अपनी व्यावहारिक आलोचना से काव्यालोचन को नवीन रूप तथा शक्ति प्रदान की है । वास्तव में हिन्दी जगत् ने बहुत अंश में उनके दृष्टिकोण को अपना लिया है । यह उनकी प्रतिभा का परिणाम है कि नवीन छायावादी काव्य को अपना अस्तित्व जमाने में विशेष समय लगाना पड़ा । उनकी आलोचना पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्य-शास्त्र के गम्भीर परीक्षण तथा मथन के आधार पर प्राप्त सिद्धान्तों पर खड़ी है । उनकी तुलसी, सूर, जायसी आदि कवियों की आलोचना में पृथक्-पृथक् मानदण्डों के साथ-साथ रस, अलंकार आदि भारतीय-तत्त्वों का आधार भी लिया गया है । इन आलोचनाओं में कवि के विषय, भाव तथा कला-पक्ष, सब की आलोचना की गई है । उनकी आलोचना केवल निर्णयात्मक तथा गुण-दोष निर्देशक नहीं है । वह विश्लेषण, व्याख्या तथा विवेचन का आधार लेकर चलती है । वे एक ओर द्विवेदीकालीन समालोचना के आदर्शों के उन्नायक रूप को अपनाए हुए थे तथा दूसरी ओर छायावादी काव्य के नवीन आदर्शों तथा प्रक्रियाओं से प्रभावित थे । उन्होंने साहित्य के मूल्यांकन का, प्राचीन सर्वमान्य सिद्धान्तों अथवा युगानु-कुल आवश्यकताओं के आधार पर ही प्रयत्न नहीं किया, वरन् कुछ शाश्वत तथा आदर्श-वादी सिद्धान्तों को भी मान्यता दी है जो न तो केवल शास्त्रीय थे, न युगानुकूल । उनके पूर्व हिन्दी के आलोचक, रुचि, तुलना, नैतिकता, सरलता, स्वाभाविकता आदि के आदर्शों पर ही अपनी आलोचना को प्रतिष्ठित करते थे । शुक्लजी ने अपनी आलोचना के मान-दण्डों तथा सिद्धान्तों का विकास करके आलोचना के सिद्धान्त-पक्ष को मौलिकता, नवीनता शक्ति तथा प्रसार दिया है । हिन्दी के तीन महाकवियों की व्यावहारिक आलोचना के लिए उन्होंने परम्परागत किसी मानदण्ड का ज्यो-का-त्यो प्रयोग नहीं किया, वरन् पिछली आलोचना के दोषों तथा अभावों का निर्देश करके अपनी नवीन आलोचना-शैली स्थापित

की। इसीलिए उन्होंने मिश्रबन्धुओं की स्थान-स्थान पर कटु आलोचना की है। उनके पूर्व आलोचना प्रायः व्यक्तिगत थी। उसमें समाज के समष्टिगत रूप का आधार नहीं लिया गया था। उन्होंने पहली बार हिन्दी आलोचना को व्यक्तिगत रुचि तथा व्यक्तिगत निरीक्षण की सकुचित सीमा से निकाल कर, सामाजिक भूमि की व्यापकता तथा एकता के आधार पर खड़ा किया।

डा० श्यामसुन्दर दास —

श्यामसुन्दर दास जी ने सैद्धान्तिक-आलोचना की भाँति व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में भी महत्वपूर्ण कार्य किया है। वे हिन्दी के उत्थान के प्रारम्भिक दिनों से ही लेखों, भूमिकाओं, पुस्तकों आदि के सम्पादन के द्वारा साहित्य-सम्बन्धी विचारों का प्रतिपादन करते रहे। इनकी आलोचना प्रायः लेखों, निबन्धों, इतिहास और आलोचना की पुस्तकों में मिलती है। हिन्दी भाषा और साहित्य, कबीर ग्रन्थावली की भूमिका, तुलसी दास, हिन्दी के निर्माता तथा हिन्दी निबन्ध-माला आदि ग्रन्थों में इनकी व्यावहारिक आलोचनाएँ मिलती हैं। इनके शोध-सम्बन्धी तथा आलोचनात्मक लेख प्रायः नागरी प्रचारिणी पत्रिका में छपते थे। इसी में ये प्राचीन पुस्तकों की शोधों का विवरण भी देते थे, जिसका हिन्दी-साहित्य के विकास में योग देने के कारण कम महत्व नहीं है।

इनकी आलोचना में हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर, शुक्ल जी के समान मानदण्ड स्थिर करने की प्रवृत्ति नहीं है। इसलिए इनकी आलोचना में इनके स्वयं निर्मित मानदण्डों का अभाव है। इनके सिद्धान्त तथा मानदण्ड न तो पूर्णतया भारतीय हैं, न पाश्चात्य। यह व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में प्रथम प्रौढ़ आलोचक हैं, जिन्होंने भारतीय तथा पाश्चात्य आलोचना के मिश्रण के आधार पर अपनी आलोचना को आधारित किया है। इनका यह मिश्रण तर्क, विवेक, तुलना, विश्लेषण तथा परीक्षण के आधार पर हुआ है। इन्होंने केवल उन्हीं सिद्धान्तों की उपेक्षा की है, जिन का नवयुग के साहित्य के लिए महत्व अथवा उपादेयता नहीं है। इसी प्रकार इन्होंने प्रत्येक पाश्चात्य-सिद्धान्त को भारतीय साहित्य की आलोचना के अनुकूल नहीं समझा है। शुक्ल जी ने भी पाश्चात्य सिद्धान्तों का तर्कपूर्ण रूप में विवेचन तथा विश्लेषण किया था तथा उनमें जो अनुपयुक्त थे, उनका खंडन किया था। उस प्रकार की खंडनात्मक प्रवृत्ति इनकी आलोचना में कम मिलती है। इन दोनों प्रकार के मानदण्डों को अपनाने पर भी उनकी प्रतिभा इतनी व्यापक तथा विशिष्ट नहीं थी कि वे उनको अपने व्यक्तित्व में रग कर प्रकट करते। किसी विषय का सर्वांगीण विश्लेषण करके, उसकी चिन्तनपूर्ण व्याख्या तथा मूल्यांकन करने की शक्ति उनमें शुक्ल जी की अपेक्षा अधिक नहीं थी। उनकी व्यावहारिक आलोचना की शैली में शिक्षक, प्रचारक, शोधकर्ता तथा व्याख्याता के रूप अधिक मिलते हैं, गम्भीर आलोचक के कम। वे पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्य की पृष्ठभूमि में हिन्दी साहित्य के विभिन्न तत्त्वों को समझ कर, उनकी स्पष्ट, सरल तथा स्वच्छ अभिव्यक्ति करने में सफल हुए हैं। विभिन्न तत्त्वों तथा सिद्धान्तों के आधार पर किसी रचना को इस प्रकार प्रस्तुत करना कि

वह मौलिक ज्ञान पडे उनकी शैली का विशेष गुण है। उनका 'साहित्यालोचन' ग्रन्थ इस बात का प्रमाण है। वे सिद्धान्त तथा सामग्री इधर-उधर से अपनाते हैं तथा उसे सजाने, प्रतिपादित करने तथा अभिव्यक्त करने में अपनी विशेष कला तथा शैली का प्रदर्शन करते हैं।

इन्होंने कवियों के प्रामाणिक जीवन-चरित प्रस्तुत करने में विशेष सफलता प्राप्त की है। अपने इतिहास में इन्होंने कवियों की जीवनी के साथ-साथ उनके काव्य का विवेचन भी प्रस्तुत किया है। काव्यालोचन में रस, अलंकार, भाषा, शैली के आधार पर विवेचन किया गया है। कहीं कहीं कवियों के काव्य का अध्ययन करके, उनके विषय-वस्तु की विशेषताओं का निर्देशन किया गया है तथा कहीं पाश्चात्य-काव्य की परिभाषा के आधार पर मूल्यांकन किया गया है। रीतिकाल के काव्य का मूल्यांकन उन्होंने तीन प्रकार से किया है, स्थायी साहित्य के आधार पर, अमर साहित्य के आधार पर तथा भारतीय साहित्यालोचन के आधार पर।^१ स्थायी तथा अमर साहित्य की इनकी व्याख्या पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर है तथा उसके सिद्धान्तों के ही आधार पर काव्य का मूल्यांकन किया गया है, किन्तु वे यह भी आवश्यक मानते हैं कि किसी काल की आलोचना उस काल की परिस्थितियों तथा मानदण्डों के आधार पर करनी चाहिए। इनकी आलोचना कहीं परिचयात्मक आलोचना के प्रौढ रूप में सामने आती है, तो कहीं गम्भीर व्याख्या के रूप में। गूढ़ चिन्तन, विश्लेषण तथा विवेचन का अपेक्षाकृत अभाव होने के कारण, इनको शुक्लजी का सा महत्त्व नहीं मिल सका है। इनकी आलोचना की शैली में कहीं-कहीं खडन की भी प्रवृत्ति के दर्शन हो जाते हैं। काव्य को कला के रूप में ग्रहण करने पर भी इन्होंने रस का प्रतिपादन विशेष प्रतिभा के साथ किया है तथा रस को भी काव्यालोचन का एक आधार माना है।

पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी —

बख्शी जी ने किसी कवि पर विस्तृत रूप में समालोचना नहीं लिखी है। सरस्वती के सम्पादन-काल तथा उसके बाद में उन्होंने जो हिन्दी के कवियों का पाश्चात्य कवियों से तुलनात्मक अध्ययन किया है, उसे ही उन्होंने पुस्तकाकार प्रकाशित किया है। आलोच्य-काल में इस प्रकार के उनके ग्रन्थ, 'हिन्दी साहित्य विमर्श' तथा 'विश्व-साहित्य' हैं। इन निबन्धों में साहित्य के स्वरूप, जाति, भाषा, मूल तथा विकास का विवेचन और काव्य, विज्ञान, कला, नाटक तथा हिन्दी की गतिविधि का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इन निबन्धों में इनके निजी सिद्धान्त तथा मानदण्ड कुछ नहीं हैं। इनमें प्रायः अंग्रेजी-साहित्य के कवियों तथा साहित्य के रूपों के आधार पर हिन्दी कवियों के काव्य तथा अन्य साहित्य का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है।

इनकी आलोचना द्विवेदी जी, पद्मसिंह शर्मा, कृष्णबिहारी मिश्र तथा दीन जी, और शुक्ल जी तथा वाजपेयी जी की आलोचना के बीच के स्तर की है। पूर्ववर्ती आलोचकों

१ देखिए 'हिन्दी भाषा और साहित्य' (सं० १९८७), पृ० ४३६, ४३८, ४४१।

की सी उनमें शास्त्रीयता नहीं है तथा परवर्ती आलोचकों की सी प्रतिभा, चिन्तन-शक्ति तथा मौलिकता नहीं है। वे न तो अधिक प्राचीन हैं, न नवीन। प्रायः उनके सिद्धान्त अंग्रेजी-साहित्य के सर्वमान्य सिद्धान्त हैं, जिनका आरोप वे हिन्दी पर करते हैं। वे कला की उपयोगिता नहीं मानते। उनके विचार से वह आनन्द की ही वस्तु है।^१ उनकी आलोचना-पद्धति में भावों को केन्द्रीभूत करके संक्षिप्त रूप में सामने रखने की अपेक्षा प्रसार तथा विषयान्तर की प्रवृत्ति अधिक है। इसीलिए कभी-कभी वे मूल-विषय की सीमा के पार पहुँच जाते हैं। उनकी आलोचना शैली में उनकी विद्वत्ता तथा अध्ययन की झलक मिलती है। जिस प्रकार श्यामसुन्दर दास तथा गुलाबराय अध्यापक-आलोचक कहे जा सकते हैं, बख्शी जी, द्विवेदी जी की भाँति सम्पादक-आलोचक कहे जा सकते हैं। सम्पादक-आलोचक में साहित्य के गम्भीर तथा गूढ़ विषयों में, गम्भीरता के साथ सीमित रहने का अवकाश नहीं होता। उसके कार्य में गहराई की अपेक्षा प्रसार तथा फैलाव अधिक आ जाता है। बख्शी जी की आलोचना भी इसी प्रकार की है।

डा० पीताम्बरदत्त बडथवाल —

बडथवाल जी ने विद्यार्थी जीवन में ही एक विस्तृत निबन्ध 'छायावाद' पर लिखा था। 'दी निर्गुण स्कूल ऑफ हिन्दी पोइट्री' इनका डी० लिट्० की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध-प्रबन्ध है। इनके अन्य ग्रन्थ प्रायः आलोच्य-काल के पश्चात् प्रकाशित हुए। निर्गुण भक्ति-काव्य के क्षेत्र में इनका शोध-पूर्ण कार्य विशेष महत्त्व का है तथा इस काव्य पर नवीन प्रकाश डालता है। उनकी आलोचना, वैज्ञानिक, गम्भीर, गवेषणात्मक तथा तल-स्पर्शिनी है। वे जिस विषय को लेकर चलते हैं, सम्पूर्ण रूप में परखकर देखते हैं। उनकी आलोचना अधिकांश में शोधपूर्ण लेखों, भाषणों, भूमिकाओं तथा निबन्धों में प्राप्त है।

नन्ददुलारे वाजपेयी —

वाजपेयी जी से पूर्व आधुनिक हिन्दी साहित्य की आलोचना का कार्य अधिक सुचारु रूप से सम्पन्न नहीं हुआ था। शुक्ल जी ने आधुनिक साहित्य का सर्वांगीण विवेचन नहीं किया था तथा केवल अपनी पूर्व-निश्चित दार्शनिक धारणाओं के आधार पर उस पर समय-समय पर विचार प्रकट किए थे। उन्होंने केवल उसके अभिव्यक्ति-पक्ष पर ही दृष्टि-पात किया था। वाजपेयी जी हिन्दी के पहले आलोचक हैं, जिन्होंने नवीन साहित्य का सर्वाङ्गीण विवेचन, इस साहित्य की प्रेरक शक्तियों के दर्शन करके तथा नवीन व्यक्तित्वों और नए विकास के अनुरूप, उनकी रचनाओं की वास्तविक छानबीन करके किया। शुक्ल जी की भाँति इस साहित्य की आलोचना में इनकी बड़ी हुई धारणाएँ इनकी सीमा नहीं

१ "कालिदास का मेघदूत या शाहजहाँ का ताजमहल भारतीयों की कोई भी आवश्यकता पूर्ण नहीं करता, उनसे केवल आनन्द की ही प्राप्ति होती है।" सरस्वती भाग २९, पृ० ३६८।

वनी। इन्होंने प्रत्येक कवि, लेखक तथा रचना को अपने निजी स्वरूप में स्वतन्त्रता से परखा और समझा। बीसवीं शताब्दी के प्रसरणशील तथा नवोन्मेषपूर्ण साहित्य के लिए, जिस प्रकार के गम्भीर तथा उदार विश्लेषण, निरीक्षण, परीक्षण तथा मूल्यांकन की आवश्यकता थी, जिस ऐतिहासिक अध्ययन की अपेक्षा थी तथा मनोवैज्ञानिक अध्ययन की तटस्थता की अनिवार्यता थी, वह वाजपेयी जी की आलोचना-पद्धति में पूर्ण रूप से थी, इसलिए वे आधुनिक-साहित्य के सर्वप्रथम प्रौढ़ आलोचक के रूप में आलोचना के इतिहास में प्रतिष्ठित हो सके। इन्होंने शुक्ल जी की भाँति लोकादर्शवाद, प्रबन्ध-काव्य की श्रेष्ठता, नैतिक आदर्शवाद आदि सिद्धान्तों से अपने को बाध कर साहित्यालोचन नहीं किया, वरन् जीवन के वैचित्र्य और बहुरूपता, लोकादर्शों की ऐतिहासिक-प्रगति और परिवर्तन तथा काव्य के स्वरूप के नवीन विकास तथा विन्यास का अध्ययन करके, अपने आलोचना-कार्य को सम्पादित किया।

शुक्ल जी ने प्राचीन तथा मध्य-युग के साहित्य के परखने के लिए, जो उदात्त तथा महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त और आदर्श स्थापित किए थे, वे यद्यपि हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर निर्मित होने के कारण अपना ऐतिहासिक तथा सामयिक मूल्य रखते हैं, किन्तु उनसे उनकी आलोचना में एक प्रकार की एकागिता, एकरूपता तथा निजी विचारों की छाप आ गई है। इसके विपरीत वाजपेयी जी ने बदलते हुए साहित्य के लिए बदलते हुए मानदण्ड अपनाए। इसलिए इनकी आलोचना रूढ़, सिद्धान्तयुक्त तथा एकरूप नहीं है। आधुनिक साहित्य की आलोचना का इनका उद्देश्य सामायिक प्रेरणा का निरूपण तथा साहित्य के मानसिक और कलात्मक उत्कर्ष का आकलन करना है।^१ वास्तव में वे हिन्दी के पहले प्रौढ़ आलोचक हैं, जिन्होंने साहित्य की आलोचना में सामयिक प्रेरणाओं के अध्ययन तथा रचनाकार की मानसिक प्रक्रिया के निरीक्षण की ओर विशेष ध्यान दिया है। इनकी प्रथम प्रसिद्ध पुस्तक 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' में रचयिताओं की वास्तविक रचना-क्षमता को स्पष्ट करके उनकी स्थिति में सामंजस्य स्थापित किया गया है। इसमें जिन साहित्यकारों की आवश्यकता से अधिक उपेक्षा हो रही थी, उनकी प्रशंसा की गई है तथा जिनकी बेहद प्रशंसा हो रही थी, उनके सम्बन्ध में दूसरा पक्ष सामने रखा गया है। इस प्रकार की प्रशंसा तथा अप्रशंसा के द्वारा उन्होंने रचयिता के व्यक्तित्व को ही सीमित और साकार करने तथा उसकी वास्तविक रचना-क्षमता को स्पष्ट करने

१ "यदि एक ही वाक्य कहना हो तो कहा जा सकता है कि साहित्य के मानसिक और कलात्मक उत्कर्ष का आकलन करना इन निबन्धों का प्रधान उद्देश्य रहा है, यद्यपि काव्य की सामयिक प्रेरणा के निरूपण में भी उदासीन नहीं रहा है। मेरी समझ में समस्त वादों के पूरे साहित्य-समीक्षा का प्रकृत पथ यही है, इसी माध्यम से साहित्य का स्थायी और सांस्कृतिक मूल आका जा सकता है।" 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' ले० नन्ददुलारे वाजपेयी (प्र० स०) पृ० २९।

के प्रयत्न किए हैं।^१ इसमें केवल यही लक्ष्य नहीं रखा गया है कि जिसकी उपेक्षा की गई हो उसकी प्रशंसा की जाए तथा जिसकी प्रशंसा की गई हो उसकी निन्दा की जाए। ऐसा तो किसी सत्समालोचना का लक्ष्य नहीं हो सकता। इस पुस्तक के निबन्धों में चार साहित्यिक पीढ़ियों का पृथक्करण तथा इनमें से प्रत्येक की विशेष प्रवृत्तियों का उल्लेख किया गया है।^२ इसमें प्रायः सभी लेखकों के साहित्यिक व्यक्तित्व, विशेषत्व और विकास-क्रम की व्याख्याएँ तथा उनकी कृतियों का समग्र और तुलनात्मक विवेचन तथा मूल्यांकन किया गया है। इसमें इन्होंने प्रसाद, निराला और पत के काव्य को अपने विवेचन का केन्द्र बनाया है तथा अन्य कवियों और लेखकों को इसी केन्द्र की परिधि के रूप में ग्रहण किया है, क्योंकि ये ही आधुनिक हिन्दी में स्वच्छन्द भाव-धारा के प्रतिनिधि कवि हैं। इस पुस्तक में इन्होंने किसी विशिष्ट जीवन-दर्शन या साहित्य-दर्शन की भूमिका प्रस्तुत नहीं की है, केवल हिन्दी साहित्य की नव्यतम भाव-भूमिका में प्रवेश करके, उसके मूलवर्तियों तथ्यों को प्रकाश में लाने का ही प्रयत्न किया है।^३

इन्होंने व्यावहारिक-आलोचना के अपने निजी-दृष्टिकोण तथा आधार को भी स्पष्ट किया है। 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' के वक्तव्य में इन्होंने अपनी समीक्षा-प्रणाली के तत्त्वों का निर्देश भी किया है। इनकी व्यावहारिक आलोचना का उद्देश्य किसी रचना में उसके कवि की अन्तर्वृत्तियों (मानसिक उत्कर्ष-अपकर्ष), उसकी मौलिकता, शक्तिमत्ता और सृजन की लघुता तथा विशालता (कलात्मक-सौष्ठव), उसकी कृति की रीतियों, शैलियों और रचना के वाह्य अंगों, समय, समाज तथा उनकी प्रेरणाओं, कवि की व्यक्तिगत जीवनी और रचना पर उसके प्रभाव, कवि के दार्शनिक, सामाजिक और राजनीतिक विचारों तथा उसके जीवन-सम्बन्धी सामाजिक तथा सन्देश का अध्ययन करना रहा है।^४ इस प्रकार वे किसी कृति के भाव तथा कला-पक्ष दोनों का विवेचन, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक पद्धतियों से करना उचित समझते हैं। इस पुस्तक की आलोचना में लेखकों की वैयक्तिक तथा सामाजिक जीवितियों, क्रियाकलापों, मनोभावनाओं, धारणाओं, विचारों और जीवन-सम्बन्धी आदर्शों के अध्ययन का भी प्रयत्न किया गया है, किन्तु इसका विकास आलोच्य-काल के पश्चात् प्रकाशित आलोचनाओं में विशेष रूप से दिखाई पड़ता है। इस पुस्तक में आधुनिक साहित्य के विवेचन तक सीमित रहने के कारण अधिक विभिन्न काव्य-रूपों तथा शैली-मैदों का निरीक्षण नहीं किया गया है। किन्तु प्रत्येक रचना में, जिसे वे भावात्मक रूप-सृष्टि कहते हैं, वे रचताकार के जीवन के अनुभवों तथा मतव्यो की परीक्षा तथा व्याख्या करना ठीक मानते हैं और उस रचना की रूप-सृष्टि में अनुक्रम, अंग-संगति, बोध-गम्यता, विविध नैतिक तथा दार्शनिक धारणाओं,

१ देखिए 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी'—विज्ञप्ति (प्र० स०) पृ० ३० ।

२ देखिए 'नया साहित्य, नए प्रश्न'—ले० नन्ददुलारे वाजपेयी (स० २०११) पृ० १ ।

३ देखिए वही, पृ० १० ।

४ देखिए 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी', विज्ञप्ति (प्र० स०), पृ० २९ ।

अलकारो तथा प्रसाधनो के निरीक्षण के कार्य को कवि के कार्य से अधिक महत्त्वपूर्ण मानते हैं, क्योंकि कवि अपने काव्य के लिए उत्तरदायी होता है और आलोचक अपने युग की सम्पूर्ण चेतना के लिए जिम्मेदार होता है। वे आलोचक को साहित्य का संरक्षण करने वाला, उसकी प्रगति का पुरस्कर्ता तथा जातीय जीवन का नियामक मानते हैं। उनकी व्यावहारिक आलोचनाओं में उनके ही आदर्श का पालन हुआ है। इस पुस्तक में उन्होंने आधुनिक युग के जीवन तथा काव्य का एक विकासशील प्रतिमान ग्रहण किया है, यद्यपि इसकी आलोचना में कुछ रुचि की प्रमुखता के कारण एकांगिता भी आ गई है तथा जिसे उन्होंने परवर्ती काल में सुधारने का प्रयत्न किया है। इस पुस्तक में उनकी यह धारणा रही है कि काव्य का महत्त्व काव्य के अन्तर्गत ही है, किसी भी बाहरी वस्तु में नहीं। वे मानते हैं कि काव्य और साहित्य की स्वतन्त्र सत्ता, स्वतन्त्र प्रक्रिया और परीक्षा के स्वतन्त्र साधन हैं। उनका कथन है कि “काव्य तो मानव की उद्भावनात्मक या सृजनात्मक शक्ति का परिणाम है। उसके उत्कर्ष, अपकर्ष का नियंत्रण बाह्य, स्थूल व्यापार या बाह्य बौद्धिक संस्कार और आदर्श थोड़ी मात्रा में कर सकते हैं।” इस प्रकार वे काव्य के स्वतन्त्र अस्तित्व की सत्ता तथा उसके महत्त्व को उसके अन्तर्गत मानकर आलोचक की निगमनात्मक शैली को उचित समझते हैं, क्योंकि उसके द्वारा काव्य की आलोचना उसके द्वारा प्राप्त सिद्धान्तों तथा सत्यों से ही हो सकती है, किसी प्रकार के ऊँचे से ऊँचे सिद्धान्तों तथा मानों के द्वारा नहीं। इसीलिए उन्होंने एक कवि के रचनात्मक साहित्य के द्वारा प्राप्त सिद्धान्तों को दूसरे कवि के काव्य के परीक्षण का आधार नहीं बनाया है।

वे अपनी व्यावहारिक आलोचना के आदर्श की व्याख्या करते हुए लिखते हैं कि “साहित्यिक रचना की समीक्षा का आदर्श यह नहीं होना चाहिए कि वह वस्तु किस व्यक्ति-विशेष या लक्ष्य-विशेष से लिखी गई है, न यही कि वह हमें अच्छी लगती है या नहीं। एक मात्र आदर्श उक्त रचना में प्राणों के स्वरूप का दर्शन करना उसी की समीक्षा करना होना चाहिए। अतः प्रत्येक रचना का व्यक्तित्व, उसकी निजता, उसकी प्रमुख-आकृति, उसका तारतम्य समझ लेने के पश्चात् ही उसकी आलोचना की जानी चाहिए।” वे व्यावहारिक आलोचना में आलोचक की स्वतन्त्र रुचि के विरोध में नहीं हैं। उनका कथन है कि “व्यावहारिक आलोचना का मुख्य कार्य यही है कि वह प्रत्येक कवि का अपना सौन्दर्य जो कुछ उसमें है, उद्भासित कर दे और इस दृष्टि से आलोचक अपने द्वारा उठाए हुए काम के दायरे में बंधा हुआ भी है। पर मैं यह भी मानता हूँ कि प्रत्येक समीक्षक अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व भी रख सकता है। और इस हैसियत से वह अपनी रुचि के अनुसार अपना निजी वक्तव्य और सन्देश भी सुना सकता है। उसका यह दोहरा कार्य-कलाप अथवा व्यक्तित्व ध्यान देने योग्य है। एक में वह मुख्यतः दोषों को सामने रखता

१ देखिए ‘हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी’ (वक्तव्य), पृ० ८ ।

२ देखिए वही, पृ० १५१ ।

है और दूसरे में वह अपनी रुचि या पद्धति के अनुसार स्वतन्त्र होकर, जो चाहता है पढ़ता है और जो चाहता है वह लिखता है। किसी कृति की समीक्षा करते हुए तो उसे अपनी स्वतन्त्र रुचि का विज्ञापन करने का अधिकार नहीं होता पर अन्य समयों में वह ऐसा कर सकता है। कभी-कभी समीक्षा के इस दोहरे आचरण से भ्रान्ति भी फैलने की सम्भावना रहती है, किन्तु इस कारण वह अपनी स्वतन्त्र अभिरुचि का समर्पण नहीं कर सकता। हा, किसी विशेष कला-रचना की विवेचना करते समय उसे अपनी अभिरुचि काम में नहीं लानी चाहिए।' उनका विचार है कि शुद्ध तथा सूक्ष्म बुद्धि से उद्भावित समीक्षा परिष्कृत, स्वस्थ तथा पुष्ट मस्तिष्क की ही उपज होती है तथा जिसने वास्तविक तत्त्व का अनुसंधान किया है, वही आलोचक ऐसी आलोचना लिख सकता है। आलोचक को काव्य में जीवन की समुज्ज्वल आह्लादिनी अभिव्यक्ति देखनी होती है। वह यही देखता है कि कवि ने जीवन-सौन्दर्य की कला पाठकों के हृदय में खिला दी है या नहीं। इस प्रकार उन्होंने प्रत्येक कृति को अपने निजी दृष्टिकोण के आधार पर तटस्थ होकर भावात्मक तथा ऐतिहासिक रूप में देखा है। उनके विचार प्रत्येक कृति के साथ-साथ युग तथा सांस्कृतिक भूमि के आधार पर बदलते गए हैं। उनके साहित्यालोचन में भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों आदर्शों का मिश्रण उनकी निजी प्रतिभा के अनुकूल हुआ है। उनका विचार है कि किसी साहित्य की मौलिकता अन्य साहित्य की आलोचना के प्रभावों से नष्ट नहीं होती ?^१

बाजपेयी जी की प्रारम्भिक आलोचना में उनकी मुधारात्मक तथा निर्णयात्मक शैली के भी दर्शन होते हैं। अपने समय की आलोचना के अभावों को उन्होंने सुधारक की भाँति ही देखा है। वे मनोविवेचनात्मक तथा समाजवादी आलोचना के विरोधी हैं। उनके विचार से मनोवैज्ञानिक-आलोचना ऐकात्मिक तथा व्यक्तिमुखी है, क्योंकि यह किसी कृति का उस युग के धर्म, दर्शन तथा संस्कृति से सम्बन्ध नहीं देखती है। वे इसे स्वस्थ, वाह्यमुखी तथा स्वच्छन्द-साहित्य का मानदण्ड नहीं मानते। इसी प्रकार से वे वर्ग-वादी समाज-शास्त्रीय आलोचना का भी सीमित कार्य-क्षेत्र मानते हैं, क्योंकि वह सूर, तुलसी जैसे महान् कवियों की प्रतिभा को अपनी सीमा में नहीं समा सकती, क्योंकि इन कवियों की महान् प्रतिभा वर्ग-विभाजन के दर्शन से ऊपर उठकर समस्त मानवता की वस्तु है। इसी प्रकार वे जीवन-चरितात्मक आलोचना का काम भी एकांगी ही मानते हैं तथा यह आवश्यक समझते हैं कि उसके द्वारा प्राप्त तथ्यों की पुष्टि अन्य प्रमाणों द्वारा अवश्य होनी चाहिए।

हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना के इतिहास में बाजपेयी जी का स्थान विशेष महत्त्व का है, क्योंकि इन्होंने सबसे पहले नवीन साहित्य का, जिसकी अब तक प्रायः आलोचकों द्वारा उपेक्षा हो रही थी, नवीनतम आलोचना की पद्धतियों तथा जीवन साहित्य के अनुकूल शैली तथा कला को अपना कर, विवेचन किया है। इन्होंने आधुनिक युग के

१ देखिए 'माधुरी' वर्ष १, खंड १, पृ० १८२।

२ देखिए वही, पृ० १०६।

साहित्य को नए युग की आवश्यकताओं के अनुकूल, विश्लेषण-समारोह, ऐतिहासिक-अध्ययन, मनोवैज्ञानिक तटस्थता तथा सामाजिक-प्रेरणा के अनुरूप प्रस्तुत करके साहित्य के इतिहास में उसका सही मूल्य निर्धारित किया है। इन्होंने छायावादी काव्य को हिन्दी का एक नया कला-आन्दोलन, 'रिनेसा' माना है तथा वे इस कला-आन्दोलन के प्रमुख तथा प्रौढ व्याख्याता तथा दार्शनिक हैं। 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' के पश्चात् इनकी 'जय-शंकर प्रसाद' पुस्तक निकली। इसमें इनकी वस्तुमूली दृष्टि का अधिक विकास हुआ है तथा यथार्थवाद को विशेष अनुभूति के साथ अपनाया गया है। इसके पश्चात् बाजपेयी जी की अन्य रचनाओं में नाटक, उपन्यास, प्रबन्ध-काव्य आदि अन्य रूपों का भी विवेचन हुआ है।

प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र.—

मिश्र जी शुक्लोत्तर आलोचना के दृढ़ स्तम्भों में से हैं। इन्होंने शुक्ल पद्धति की आलोचना का निर्वाह ही नहीं किया, वरन् उसे अधिकाधिक सामयिक तथा प्रौढ बनाया है। वे शुक्ल जी के आलोचनात्मक दृष्टिकोण के समर्थक हैं। इन्होंने उनके दृष्टिकोण को पूर्णतया स्पष्ट ही नहीं किया है, वरन् उनके सम्बन्ध में फैली हुई भ्रान्तियों का भी निराकरण किया है। इनकी आलोचना के स्वरूप के निर्माण में दीन जी की प्रेरणा, शुक्ल जी का प्रभाव तथा स्वयं इनका विशाल पांडित्य तथा भारतीय आलोचना की परम्परा का पूर्ण आधार दिखाई पड़ता है।

इनकी आलोचना का प्रारम्भिक काल स० १९८८ के लगभग है, जिसका समारम्भ टीकाओं, दीपिकाओं तथा टिप्पणियों से आरम्भ होता है। भूषण-ग्रन्थावली, कविता-वली, सुदामाचरित की भूमिकाएँ स० १९८८ की हैं तथा हमीर हठ स० १९९० की हैं। सम्बत् २००० में इन्हीं टीकाओं की परम्परा में 'घनानन्द कवित्त' प्रकाशित हुआ, जिसकी भूमिका में घनानन्द की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि का निर्देश विचारात्मक तथा ऐतिहासिक शैली में हुआ है। इसमें घनानन्द का रीति मुक्त कवियों में स्थान निर्धारित करके, उनकी शैली, भाषा, छन्द आदि के आधार पर उनका काव्य-विवेचन किया गया है। इनकी यह भूमिका इनके चिन्तन का उज्ज्वल परिणाम है। स्वतन्त्र ग्रन्थों में सम्बत् १९९३-९४ में 'विहारी की वाग्विभूति' तथा १९९९ में 'वाङ्मय विमर्श' लिखा गया। 'पद्माकर पंचामृत' की भूमिका में कवि का प्रबन्ध-विधान, अलंकार-निरूपण, नायिका-भेद, रस एवं भाव-निरूपण, शृंगार भावना, चित्रण, भक्ति-भावना, प्रभाव आदि शीर्षक से उनकी आलोचना प्रस्तुत की गई है। इस प्रकार इनके मानदण्ड कवि के काव्य के अनुसार ही निर्मित हुए हैं, इसीलिए पद्माकर के काव्य को शृंगार, नायिका-भेद, अलंकार-निरूपण के आधार पर तोला गया है। प्रारम्भ में जीवन-चरितात्मक आलोचना के अनुसार उनके जीवन का उनकी कृतियों से सम्बन्ध स्थापित किया गया है। इन्होंने पद्माकर की भाषा को हिन्दी के सभी कवियों से श्रेष्ठ माना है किन्तु उसका प्रमाण नहीं दिया है।^१ इनके चित्रण के

१ देखिए 'पद्माकर-पंचामृत' (सन् १९३५), पृ० १०८।

अन्तर्गत भावों तथा स्वरूपों के चित्रण के उदाहरण दिए गए हैं। इन्होंने पद्माकर की शृंगार भावना को मद्दा नहीं बताया है, यद्यपि विपरीत रति 'नीबी सभालना' आदि का वर्णन परम्परागत माना गया है। ये दोनों बातें विरोधात्मक हैं।

शांतिप्रिय द्विवेदी:—

द्विवेदी जी का आलोचना जगत् में प्रादुर्भाव उस समय हुआ था, जब छायावाद युग का प्रवर्तन हो चुका था। उस समय एक ओर छायावाद का मूल्यांकन प० नन्ददुलारे वाजपेयी जैसे प्रतिभासम्पन्न युवक ने दर्शन, शास्त्र, भारतीय तथा पाश्चात्य मानदण्डों के आधार पर अपनी व्यापक तथा तलस्पर्शिनी कलात्मक दृष्टि से किया तथा दूसरी ओर भावुकता तथा सहृदयता के आधार पर शान्तिप्रिय द्विवेदी जैसे युवक ने। इनकी आलोचना के आधार, शास्त्र, परम्परा, तर्क तथा दर्शन की अपेक्षा सहृदयता, भावुकता तथा भावावेश अधिक थे। किन्तु इन आधारों पर भी उन्होंने छायावादी काव्य की स्तुत्य व्याख्या की है।

इनकी आलोचना-प्रणाली पर छायावाद, विशेषकर पत जी के काव्य तथा शैली का विशेष प्रभाव पड़ा। इनके कलात्मक दृष्टिकोण के निर्माण में पत जी की सुकुमार सौन्दर्य-चेतना तथा कोमल-भावना का विशेष महत्त्व है। छायावादी-काव्य इनके जीवन के विगेष निकट था, इसलिए यह उसके सफल व्याख्याता बन सके। वे छायावाद में अपने ही जीवन का साकल्य लेकर चले हैं। उनकी आलोचना-शैली प्रमुखतया व्याख्यात्मक है। उनकी आलोचना का क्षेत्र आधुनिक हिन्दी-साहित्य तथा उसमें भी विशेष रूप से काव्य है। उनका मानसिक-संस्थान कविता के आलोचक के अनुरूप है। उनकी आलोचना में भावुकता के साथ-साथ चिंतन की मात्रा भी विशेष परिमाण में रहती है।

द्विवेदी जी की आलोचना में उनके व्यक्तित्व की छाया स्पष्ट दिखाई पड़ती है। उनका यह व्यक्तित्व, समय तथा परिस्थितियों के साथ-साथ परिवर्तित हुआ है, इसलिए उनका दृष्टिकोण भी परिवर्तित होता रहा है। उनके व्यक्तित्व के निर्माण में घटनाओं तथा व्यक्ति-विशेषों का हाथ रहा है। इसलिए उनकी आलोचना व्यक्तित्वपूर्ण है, पूर्णतया तटस्थ, परोक्ष तथा सामूहिक नहीं। उनकी व्याख्यात्मक आलोचना निबन्धों के रूप में प्रस्तुत हुई है। वे आत्म-प्रधान लेखक हैं। छायावादी कवि जितना काव्य क्षेत्र में वैयक्तिक है, ये भी उतने ही आलोचना के क्षेत्र में वैयक्तिक हैं। इनकी पद्धति सामान्य, सामूहिक तथा व्यापक नहीं, विशिष्ट, व्यक्तिगत तथा केन्द्रित है। यह प्रवृत्ति इस युग के अनुकूल ही है।

इनकी 'हमारे साहित्य निर्माता' में सरस तथा सुबोध शैली में आधुनिक हिंदी के कुछ विशिष्ट कवियों तथा साहित्यकारों का परिचय दिया गया है। 'कवि और काव्य' में 'काव्य-चिन्तन', 'प्राचीन हिन्दी कविता' और 'आधुनिक हिन्दी कविता' नामक निबन्ध महत्त्वपूर्ण हैं। इन निबन्धों में लेखक की रुचि, प्रवृत्ति तथा मानसिक संस्थान की प्रधानता है। 'साहित्यिकी' के निबन्धों में रचनात्मक-साहित्य का सा रस है। इसमें साहित्य के

विभिन्न विषयों पर वैयक्तिक रूप में गम्भीरता के साथ विचार किया गया है। इन निबन्धों की शैली में बौद्धिकता तथा भाव-प्रवणता का संयोग है। 'युग और साहित्य' में उत्तर-द्विवेदी-काल की हिन्दी के साहित्य की धारा को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में देखा गया है। उन्होंने उत्तर-द्विवेदी-काल को 'गांधी-रवीन्द्र युग' की संज्ञा दी है तथा इस युग की चरम परिणति पन्त और महादेवी में मानी है। इनके निर्णय इनकी व्यक्तिगत रुचि तथा धारणा के द्योतक हैं। इनका प्रसाद तथा निराला के विशेष महत्त्व को स्वीकार न करना एकांगिता का ही परिचय देता है। इसी प्रकार इनकी यह मान्यता भी भ्रमपूर्ण है कि छायावाद की रचनाओं के लिए कोई स्थिर शास्त्र नहीं बन सकता।

गुलाबरायः—

गुलाबराय जी ने सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दोनों आलोचनाओं के क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण कार्य किया है। इनकी व्यावहारिक-आलोचना के मानदण्डों में भी श्यामसुन्दर दास जी की भांति पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन के सिद्धान्तों का समन्वय है। इन दोनों आलोचकों ने सैद्धान्तिक आलोचना के ग्रन्थ पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्यालोचन के आधार पर लिखे हैं, इसलिए इनकी व्यावहारिक-आलोचना में भी दोनों का समन्वित रूप मिलता है। इन्होंने पाश्चात्य साहित्यालोचन के केवल उन्हीं सिद्धान्तों को अपनाया है, जो भारतीय साहित्य की परम्परा तथा आदर्शों के अनुकूल हैं। इनके व्यावहारिक आलोचना के ग्रन्थ प्रबन्ध-प्रमाकर, प्रसाद की नाट्य-कला, हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास, हिन्दी काव्य-विमर्श हैं। इन आलोचनाओं में प्रायः उन्हीं सिद्धान्तों का व्यवहार किया गया है, जिनका प्रतिपादन उनके सिद्धान्त सम्बन्धी ग्रंथों में किया गया है। 'प्रबन्ध प्रमाकर' में विद्यार्थियों से सम्बन्ध रखने वाले साहित्यिक निबन्धों का संकलन है। आलोच्य काल में निबन्धों की यह विशेष उपयोगी पुस्तक रही है। ये भी श्यामसुन्दर दास के समान अपनी आलोचना में अध्यापकों की सी शैली का प्रयोग करते हैं। इस शैली में वे सरल तथा स्पष्ट रूप में विषयों का विवेचन, विश्लेषण और व्याख्या करते हैं तथा किसी भी जटिल और गूढ़ विषय को बोधगम्य तथा सटीक बनाते हैं। इस शैली की यह विशेषता है कि पाठक को ऐसा प्रतीत होता है कि वह आलोचना की पुस्तक स्वयं समझ कर नहीं ग्रहण कर रहा है वरन् यह तथ्य लेखक द्वारा समझाए जा रहे हैं। इस प्रकार की आलोचना में तर्क-पूर्ण रूप में गम्भीर-विवेचन तथा विश्लेषण और नए-नए तथ्यों पर विचार नहीं होता है। इनमें पूर्ववर्ती युग की सी दोष-दर्शन की प्रवृत्ति भी नहीं है। इनकी आलोचना गुण-दोष के निर्देश के ऊपर उठी हुई है। यदि कहीं किसी दोष का निर्देश करना ये आवश्यक भी समझते हैं, तो केवल व्यंग्य मात्र करके छोड़ देते हैं। इन्होंने भी श्यामसुन्दर दास जी की भांति नवीन सिद्धान्तों तथा मानदण्डों की उद्भावना नहीं की, वरन् प्रमुख भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्तों पर ही व्याख्या तथा मूल्यांकन किया है। इनके सिद्धान्तों में नैतिकता का आधार लिया गया है। यह इन पर इनसे पूर्व के युग का प्रभाव पड़ा है।

उनकी व्यावहारिक आलोचना व्याख्यात्मक तथा निर्णयात्मक है। व्याख्या में कहीं-कहीं जीवन-चरितात्मक, मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक आदि आलोचनाओं का प्रयोग किया गया है। इन आलोचनाओं में कवि के उद्देश्य तथा दृष्टिकोण को समझने का विशेष प्रयत्न किया गया है। उनके विषय, भाव, कथन, सूक्तियों आदि के परीक्षण के साथ-साथ भाषा, अलंकार, रम, लक्षणा, व्यञ्जना आदि का भी निरीक्षण किया गया है। इन आलोचनाओं में मौलिक तथा चिन्तन-पूर्ण तथ्य प्राप्त नहीं होते। साहस के साथ नवीन स्थापनाओं का भी प्रायः अभाव ही है, जैसे विद्यापति को भक्त तथा शृंगारी दोनों ही रूप में रंग दिया गया है, तथा केशव के काव्य पर किए गए हृदयहीनता के आरोप का उत्तर नहीं दिया गया है। इन्होंने सूर के काव्य के मूल्यांकन में भी मध्यम मार्ग अपना कर समन्वय-वादी धारा का पालन किया है।

उमलिए इनकी आलोचना में व्याख्या तथा स्पष्टीकरण की शक्ति तो पर्याप्त माना में है, किन्तु गम्भीर-चिन्तन, मनन, विम्लेषण के आधार पर नवीन मान्यताएँ तथा स्थापनाएँ करने की शक्ति अधिक नहीं है। वे युग-निर्माता आलोचक नहीं हैं। उनमें न मुकुल जी की सी तलस्पर्शिनी-प्रतिभा है, न बाजपेयी जी की सी गहरी नजर तथा माहमपूर्ण मौलिकता। इनमें पांडित्य तथा अध्ययन है, जिसके आधार पर वे जो कुछ कहते हैं, उमका महत्त्व माना जाता है तथा उसे स्वीकार किया जाता है। उनके पांडित्य तथा विद्वत्ता ने उनकी नवीन-विधान करने की शक्ति के अभाव को दूर कर दिया है। उनकी आलोचना में मौलिक-चिन्तन का गाम्भीर्य न होने पर भी स्पष्ट विवेचन की शक्ति, सटीक वर्णन, उमानदारी, सच्चार्ड, सरलता तथा सुबोधता के गुण हैं।

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी.—

व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में द्विवेदी जी की पहली कृति 'सूर साहित्य' सन् १९३८ ई० में प्रकाशित हुई थी। सन् १९४४ ई० में 'सूर और उनका काव्य' नामक लेख पुस्तकालय प्रकाशित हुआ। सन् १९४१ ई० में 'कवीर' तथा विद्यार्थियों के लिए काव्य की एक पुस्तक 'नव-दर्पण में हिन्दी कविता' निकली। उनके अतिरिक्त साहित्य के इतिहास में सम्बन्ध रखने वाला उनका प्रसिद्ध ग्रन्थ 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' सन् १९४० ई० में निकला। इस ग्रन्थ में साहित्य की भूमिका के अतिरिक्त हिन्दी के कुछ प्रतिनिधि कवियों के साथ-साथ आधुनिक काव्य की भी व्यावहारिक आलोचना मिलती है। इस प्रकार आलोच्य-काल में द्विवेदी जी का प्रधान कार्य-क्षेत्र व्यावहारिक आलोचना रहा है, जिसमें वे अपनी एक निजी महत्त्वपूर्ण विशेषता लेकर अवतीर्ण हुए। उनके 'सूर साहित्य', 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' और 'कवीर' तीनों ग्रन्थों ने व्यावहारिक आलोचना को अपने निजी दृष्टिकोण की मौलिकता में समृद्ध किया।

द्विवेदी जी का साहित्यिक कार्य छायावाद के अन्तिम प्रहर में आरम्भ हुआ किन्तु आलोच्यकाल के अन्तर्गत वे छायावादी आलोचना से ही केवल अमम्पूक्त नहीं रहे वरन् उन्होंने आधुनिक साहित्य पर भी कुछ विशेष नहीं लिखा। वास्तव में उनका विचार

था कि समकालीन साहित्य पर गवेषणापूर्वक कुछ विचार प्रस्तुत करना कठिन है।^१ उनका आधुनिक साहित्य के सम्बन्ध में विचार है कि “ विविध परिवर्तनों के आलोडन-दिलोडन से इसकी ऊपरी सतह कुछ ऐसी फेनिल हो गई है कि नीचे की गहराई साफ नजर नहीं आती।”^२

द्विवेदी जी ने ‘सूर साहित्य’ तथा ‘कबीर’ दोनों ग्रन्थों में मध्य युग की सांस्कृतिक धारा का अध्ययन प्रस्तुत किया है, किन्तु वे इस अध्ययन में मध्य युग तक ही सीमित नहीं रहे हैं। उन्होंने प्रायः प्रत्येक विषय की मूल परम्परा की खोज की है तथा उसके सदर्भ में सूर साहित्य तथा सत मत को परख कर प्रस्तुत किया है। इस प्रकार उन्होंने अपनी नौका शुक्ल जी से दूसरी दिशा में खेई है। शुक्ल जी ने प्राचीन परम्परा की अपेक्षा समकालीन परिस्थिति तक अपने को अधिक सीमित रखा था। इसीलिए वे वैष्णव भक्ति की परम्परा के विकास में तुलसी, सूर तथा कबीर का स्थान समुचित रूप में नहीं दिखा पाए थे। उनका कार्य सत्य के अनुसंधान की अपेक्षा व्याख्यात्मक तथा निर्णयात्मक अधिक था। उन्होंने सूर, तुलसी, जायसी के काव्य का विवेचन, विश्लेषण तथा मूल्यांकन तो किया, किन्तु प्राचीन भारतीय साहित्य के सदर्भ में उसे नहीं परखा। यह कार्य द्विवेदी जी ने किया। शुक्ल जी ने अपने लोक-मंगल तथा लोक-संग्रह के आदर्श के कारण कबीर तथा सूर के साहित्य के मूल्यांकन में व्यापकता तथा तटस्थता का निर्वाह नहीं किया था। निर्गुण मत को उन्होंने लोकमत के विरोधी के रूप में देखा था तथा उसके निर्माण में पैगम्बरी एकेश्वरवाद, सूफियों के प्रेमतत्त्व आदि के आधार का दर्शन किया था। द्विवेदी जी ने कृष्ण-भक्ति साहित्य तथा निर्गुण मत के साहित्य को भारतीय सस्कृति की अविच्छिन्न परम्परा में रखकर उसका अध्ययन किया है तथा इन दोनों के स्वरूपों का लोक-धर्म की चेतना तथा सस्कृति से स्वामाविक सम्बन्ध स्थापित किया है। उनका मत है कि इसलाम के भारत में आने की घटना से निर्गुण तथा सगुण भक्ति के परम्परागत सांस्कृतिक विकास में कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ा। मध्यकालीन सभी मत, सम्प्रदाय तथा धर्म भारतीय-धर्म-साधना के स्वामाविक विकास के परिणामस्वरूप अस्तित्व में आए हैं।

द्विवेदी जी की व्यावहारिक आलोचना प्रमुखतः व्याख्यात्मक है। किन्तु वे किसी कवि के काव्य के सौन्दर्य के अन्वेषण की ओर अधिक प्रवृत्त न होकर उसकी परम्पराओं के स्वरूप के साथ, उसके काव्य, सिद्धान्त तथा आदर्श का तर्कपूर्ण समन्वय स्थापित करने में विशेष रूप में सफल हुए हैं। कबीर तथा सूरदास के काव्य की केवल व्याख्या तक ही वे सीमित नहीं रहे। उन्होंने व्याख्यात्मक आलोचना की ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक,

१ “आज का हिन्दी साहित्य हमारे लिए इतना निकट है कि हम उसको ठीक-ठीक नहीं देख सकते। साक्ष्यकारिका में बताया गया है कि अत्यन्त दूर और अत्यन्त नजदीक ये दोनों ही अवस्थाएँ प्रत्यक्ष की उपलब्धि में बाधक हैं।” ‘हिन्दी साहित्य की भूमिका’ (सन् १९४०), पृ० १३४।

२ देखिए वही, पृ० १३४।

मनोविश्लेषणात्मक, तुलनात्मक नमी रूपों का प्रयोग करके मूर और कबीर के साहित्य की विभिन्न धाराओं का ऐतिहासिक विवेचन प्रस्तुत किया है। इन्होंने इन दोनों कवियों की वंश, जाति, धर्म-माधना की विभिन्न परम्पराओं, युग-चेतनाओं, परिवृत्तियों तथा उनके व्यक्तित्व के विभिन्न रूपों का विश्लेषण करके उनके काव्य की पांडित्यपूर्ण आलोचना प्रस्तुत की है। इन्होंने प्राचीन साहित्य के अथवा स्वयं कवि के काव्य के आधार पर निर्मित मानदण्डों के आधार पर मूल्यांकन मात्र नहीं किया है। इनके निष्कर्ष, गवेषणा, खोज, विवेचन तथा विश्लेषण के आधार पर स्थापित हुए हैं। इन्होंने कुछ तत्त्वों, विचारों तथा परम्पराओं को अतीत के गर्भ में खोज निकाल कर अपने निजी निष्कर्ष दिए हैं तथा काव्य, व्यक्ति, साधना, पद्धति आदि विषयों का पांडित्यपूर्ण मूल्यांकन किया है। इस दृष्टि से व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में इनकी अपनी निजी महत्ता तथा विशिष्टता है। इनकी आलोचना साहित्यिक-ज्ञान का केवल विस्तार ही नहीं करती, बल्कि चिन्तन को प्रेरणा देती है, अस्पष्टता को स्पष्टता प्रदान करती है तथा भ्रांत धारणाओं के स्थान पर तर्कपूर्ण तथ्य स्थापित करती है। फिर भी इनके अध्ययन में नवगोणीता तथा तटस्थता की पूर्ण मात्रा दिखाई नहीं देती है। यत्र तत्र वे परिस्थितिवश बगला साहित्य में ही अधिक प्रभावित दिखाई पड़ते हैं। अन्य भाषाओं के साहित्य के संदर्भ में इन्होंने अपने विवेचन को रूढ़ कर नहीं परखा है।

डा० नगेन्द्रः—

व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में डा० नगेन्द्र का कार्य महत्त्वपूर्ण रहा है। आलोच्य-काल के अन्तर्गत विभिन्न लेखों के अतिरिक्त, इनके व्यावहारिक आलोचना सम्बन्धी दो ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं, एक 'मुमित्रानन्दन पत्र' तथा दूसरा 'साकेतः एक अध्ययन'। इस प्रकार इनकी आलोचना के विषय आधुनिक कवि तथा उनका काव्य रहा है। पहली पुस्तक 'मुमित्रानन्दन पत्र' पत्र जी के काव्य के विभिन्न-पक्ष, भाव-जगत्, विचार-धारा, कला, भाषा, वाह्य-प्रभाव तथा उनकी कृतियों के अध्ययन को लेकर चलती है तथा दूसरी मैथिलीशरण गुप्त के काव्यग्रन्थ 'साकेत' की कला-बन्धु, उसके गार्हस्थ्य तथा विरह के चित्रण, उनके भावपूर्ण न्यलों, मान्दृष्टिक-आधार, चरित्र-चित्रण, धैर्य तथा प्रभाव का विवेचन करती है। अन्त में इस पुस्तक में हिन्दी काव्य में साकेत का स्थान भी निर्धारित किया गया है। इस प्रकार इन्होंने किमी एक आधुनिक कवि तथा उसके किमी एक ग्रन्थ के काव्य-मान्दर्य का विवेचन किया है।

वे परम्परावादी आलोचक नहीं हैं तथा उनकी आलोचना कवि तथा आलोच्य-ग्रन्थ के नाय बदलती चलती है। इन्होंने पाश्चात्य तथा भारतीय मानदण्डों के समुचित उपयोग के नाय, आलोच्य-ग्रन्थ के मानों के आधार पर भी, उनका विवेचन किया है। वे मनोविज्ञान से परिचित हैं तथा इसीलिए उनके आधार पर स्थान-स्थान पर कवि की मानसिक प्रक्रियाओं को यथार्थ तथा तर्कपूर्ण रूप से प्रस्तुत कर रहे हैं। साकेत के पात्रों के

अध्ययन में उन्होंने मनोवैज्ञानिक कुशलता का परिचय दिया है ।^१ वे मनोविज्ञान के आधार पर ही दाम्पत्य जीवन के मूल में काम की भावना को मान्यता देते हैं। उन्होंने कवि की विचारधारा को अभिव्यक्त करने का लक्ष्य अपने सामने रखा है। वे कवि के व्यक्तित्व के उसकी रचना पर प्रभाव तथा उसकी रचना के आधार पर उसके व्यक्तित्व को आकने में सफल हुए हैं। उनकी आलोचना में सिद्धान्तों का शुष्क प्रयोग मात्र नहीं है। वे आलोच्य-वस्तु के अतरंग तक पहुँचने की प्रतिभा रखते हैं। विभिन्न तत्त्वों की गहराई तक पहुँच कर उन्हें सूक्ष्म तथा सरल रूप में व्यक्त करने की उनमें विशेष कुशलता है। उनका दृष्टिकोण यथार्थवादी है तथा उनमें नवीन मान्यताओं और निष्कर्षों को स्थापित करने का साहस है। अंग्रेजी आलोचना के विशेष ज्ञान के कारण यद्यपि वे प्रायः पश्चात्त्य साहित्यालोचन का अधिक आधार लेते हैं पर उनकी सभी मान्यताएँ उनके निजी विनिष्ठ चिन्तन का फल हैं। उन्होंने किसी लेखक पर अपना विशेष महत्त्व कही नहीं आरोपित किया है। वे न तो किसी 'वाद' या 'सिद्धान्त' विशेष में बंध कर आलोचना-कार्य करते हैं न किसी पूर्वाग्रह को लेकर चलते हैं। वे व्याख्यात्मक आलोचना की ऐतिहासिक, तुलनात्मक, जीवन-चरितात्मक आदि सभी शैलियों का स्थान-स्थान पर प्रयोग करते हैं। उनमें किसी काव्य की सर्वांगीण परीक्षा करने की शक्ति, उसके अतरंग रहस्यों को खोलने की प्रतिभा तथा कवि से तादात्म्य प्राप्त करने की सरसता है। उन्हें विशेष कलात्मक, पैनी तथा अचूक अन्तर्दृष्टि प्राप्त है, जिसके आधार पर वे साकेत के कलापक्ष का विस्तृत तथा सूक्ष्म विवेचन कर सके हैं। काव्य की सूक्ष्मातिसूक्ष्म गहराई तक पहुँचने में उनका सवेदनात्मक हृदय उन्हें विशेष रूप से समर्थ बना देता है।^१ काव्यत्वपूर्ण हृदय पाने के कारण वे काव्य की सूक्ष्माति सूक्ष्म भावनाओं का अपनी लेखनी द्वारा सजीव रूप प्रस्तुत करते चलते हैं। कहीं-कहीं वे भावात्मक रूप में ही गम्भीर तत्त्वों का विश्लेषण कर देते हैं। प्रत्येक व्याख्या के पश्चात् दिए हुए उनके निष्कर्ष उनके स्पष्ट तथा प्रौढ मस्तिष्क का परिचय देते हैं। गम्भीर विवेचन को कहीं-कहीं वे विनोद के छोटों से हलका भी करते चलते हैं। कहीं-कहीं उनकी वाक्-विदग्धता भी उनकी कुशलता का प्रमाण प्रस्तुत करती है।^१ कहीं-कहीं भाव तथा भाषा के स्वरूप का शब्द-चित्रण करके वह किसी कविता की सूक्ष्म आत्मा को सजीव तथा साकार बना

-
- १ "कवि ने लक्ष्मण और कैकेयी के चरित्रों में सत्कार और परिस्थिति का सघर्ष बड़ी कुशलता से प्रदर्शित किया है।" 'साकेत एक अध्ययन' (सन् १९४०) पृ० १५६।
 - २ "इस प्रकार कवि ने विच्छेद के दोनों अवसरों पर अनुभावों से ही काम लिया है। व्यथा ध्वनित की गई है, कथित नहीं। कथन तो ऐसे अवसर पर होना ही असम्भव अथवा अप्राकृतिक है।" 'सुमित्रानन्दन पत्र', पृ० ६८-६९।
 ३. "अनेक स्थानों पर नाटककार को घटनाओं की गतिविधि समालना कठिन हो गया है और ऐसा करने के लिए उसे या तो वाञ्छित व्यक्ति को उसे भूमि फाड़कर उपस्थित कर देना पड़ा है अथवा किसी का जबरदस्ती गला फोड़ना पड़ा है।" 'आधुनिक हिन्दी नाटक' (सन् १९४०), पृ० १८।

देते हैं। इस प्रकार अपनी विवेक तथा पांडित्यपूर्ण व्यावहारिक आलोचना द्वारा उन्होंने व्यावहारिक आलोचना के विकास में विशेष योग दिया है। वे शृङ्खला की प्रतिभा को स्थान-स्थान पर स्वीकार तो करते हैं, किन्तु स्वयं उनकी आलोचना उनसे स्वतन्त्र शैली की है, यद्यपि कुछ विद्वानों का ऐसा विचार नहीं है। उन्होंने किसी पद्धति विशेष का अनुकरण नहीं किया है।^१ उनकी आलोचना व्याख्यात्मक है, जिसमें प्रायः सभी शैलियों का प्रयोग किया गया है, मनोविश्लेषणात्मक का ही नहीं जैसा कुछ विद्वानों का मत है।^१

डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा:—

आलोच्य काल में शर्मा जी ने व्यावहारिक आलोचना की दो पुस्तकें 'हिन्दी की गद्य शैली का विकास' तथा 'प्रमाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन' लिखी हैं। ये दोनों ग्रन्थ अपने-अपने क्षेत्र में विशेष महत्त्व रखते हैं। 'हिन्दी की गद्य-शैली का विकास' नामक ग्रन्थ से पूर्व प० रमाकान्त त्रिपाठी ने 'हिन्दी गद्य मीमांसा' नामक पुस्तक लिखी थी, जिसमें हिन्दी के गद्य-लेखकों की भाषा सम्बन्धी विशेषताओं का विवेचन तथा उनकी शैलियों का वर्गीकरण किया गया था। इस ग्रन्थ में उदाहरण के रूप में प्रत्येक लेखक के कुछ लेखों का संग्रह भी प्रस्तुत किया गया था। इस पुस्तक की भूमिका में कुछ भाषागत तथा शैलीगत विशेषताओं के अतिरिक्त लेखक का उद्देश्य प्रायः नमूने के लेखों का संग्रह करना था। इसमें हिन्दी में गद्य-लेखन के विलम्ब के कुछ कारण, हिन्दी गद्य का विकास तथा हिन्दी गद्य के भविष्य पर भी विचार प्रकट किए गए हैं। गद्य के विकास पर विचार करने के प्रारम्भिक प्रयत्न बाल मुकुन्द जी के द्वारा किए गए थे। किन्तु इस दिशा में शर्मा जी की यह पुस्तक एक विशेष रूप में प्रौढ़ तथा सफल प्रयत्न है। आलोच्यकाल तथा इसके पश्चात् भी कोई ग्रन्थ इस दिशा में इससे अधिक प्रसिद्धि प्रायः नहीं प्राप्त कर सका। यही तथ्य इसके धार्मिक मूल्य का निर्णायक है।

इस ग्रन्थ का उद्देश्य नमूनों के रूप में लेखों का संग्रह करना नहीं है। प० रामचन्द्र मुकुन्द के शब्दों में, "इसमें हिन्दी गद्य का विकास-क्रम दिखा कर भिन्न-भिन्न लेखकों की प्रवृत्तियों के स्पष्टीकरण और वाग्विधान की विशिष्टताओं के अन्वेषण का अधिक और विन्न प्रयत्न किया गया है। लेखों के अग्रे स्थान-स्थान पर निरूपित तथ्यों के उदाहरण-स्वरूप ही उद्धृत किए गए हैं।" इस पुस्तक में गद्य की शैलियों का सूक्ष्म अनुसन्धान करके उनकी विशिष्टताओं का निर्देश किया गया है तथा बहुत से लेखकों की शैलियों की विशिष्टताओं का मार्मिक दृष्टि से अध्ययन किया गया है। इसमें हिन्दी गद्य के प्रारम्भिक काल से

१ "इनकी शैली में शृङ्खला पद्धति का स्पष्ट अनुकरण है।" हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास (म० २०१०), पृ० ४७८—ले० डा० भगवत्स्वरूप मिश्र।

२ देखिए वही, पृ० ४७८।

३ देखिए "हिन्दी की गद्य शैली का विकास" (स० २००६) पञ्चमावृत्ति 'ग्रन्थ का परिचय' पृ० १।

१९३५ ई० तक के विशिष्ट शैलीकारों का विवेचन, उनकी भाषा-शैली के वृद्धि-क्रम का निरूपण तथा लेखकों के व्यक्तिगत स्वरूप का ज्ञान प्राप्त किया गया है। इसमें गद्य लेखकों की शैलियों के विवेचन में जिन बातों का विशेष ध्यान रखा गया है, वे स्वयं उनके कथनानुसार ये हैं “कौन लेखक किस प्रकार के शब्दों को अधिक अपनाता है ? उसकी वाक्य-रचना में क्या अपनापन दिखाई पड़ता है ? वह मुहावरों तथा लोकोक्तियों का प्रयोग करता है अथवा नहीं, करता है तो किस अभिप्राय से, उसके अलंकार-योग में क्या वैचित्र्य मिलता है, उसमें शैली के गुणावगुण किस रूप में प्रसरित हैं अथवा उसकी रचना-शैली में विचार-पक्ष प्रबल है या भाव, परिहास और व्यंग्य।”^१

इसी प्रकार इनकी दूसरी पुस्तक ‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’ नाट्यालोचन के क्षेत्र में युगान्तरकारी कृति है। इसमें पहली बार हिन्दी के किसी नाटककार के नाटकों का विशद, गम्भीर तथा शास्त्रीय आधार पर पाण्डित्यपूर्ण विवेचन किया गया है। इस ग्रन्थ के इन्होंने तीन उद्देश्य बताए हैं, प्रथम प्रसाद के नाटकों में नाटकीय वस्तु में अन्वित ऐतिहासिक अंशों का सुसम्बद्ध उल्लेख उपस्थित करना, उनके नाटकों में प्राचीन-विधान का अभिनव दर्शन करना तथा उनके नाटकों में उनकी भावुकता तथा विचार-धारा का समन्वय दिखाना।^२

यद्यपि इन्होंने भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों सिद्धान्तों का आधार लेकर प्रसाद के नाटकों का आलोचनात्मक अध्ययन किया है, किन्तु फिर भी इसमें प्रमुखता भारतीय सिद्धान्तों की ही है। इसके सम्बन्ध में वे स्वयं लिखते हैं कि “नाटक रचना का भारतीय विधान पूर्ण एवं सम्पन्न है। उसके सार्वकालिक तथा सार्वजनिक सिद्धान्त आज भी भारतवर्ष में मान्य और उपादेय हैं। भले ही कीथ प्रभृति पश्चिमी विद्वान् आत्मदैन्यानुभूति मूलक उद्गम निकालते और भीन मेष करते रहे, भारत आज भी आदर्शप्रिय तथा सूक्ष्म-विवेचना का निपुण प्रेमी बना है।”^३ इन्होंने इसी तथ्य के प्रकाश में प्रसाद के नाटकों का विवेचन किया है। इन्होंने वस्तु, नेता, कार्य-अवस्था, रस, पञ्च-सवि आदि भारतीय-तत्त्वों के साथ साथ मघर्ष, सक्रियता, समष्टि प्रभाव तथा द्विआत्मक चित्राकन पद्धति का भी आधार लिया है। इस पुस्तक में नाटकों के ऐतिहासिक आधार के विवेचन के पश्चात्, पहले कथानकों के रचना-विधान का परीक्षण किया गया है तथा फिर चरित्र-चित्रण की सामान्य विशेषताओं का निर्देश करके विभिन्न चरित्रों पर मर्वाङ्गीण रूप में विचार प्रस्तुत किए गए हैं। उपसंहार में प्रसाद के नाटकों के कथानक, पात्र, संवाद, रस-विवेचन, देशकाल, गान, भाषा-शैली आदि का गम्भीर विवेचन भी प्रस्तुत किया गया है।

गद्य तथा नाटकों के क्षेत्र में गम्भीर तथा मौलिक कार्य करने के कारण व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में शर्मा जी का विशेष महत्त्वपूर्ण स्थान है।

१ देखिए ‘हिन्दी की गद्य शैली का विकास’ (परिवर्द्धित संस्करण), ‘भूमिका’ पृ० २ ।

२ देखिए ‘प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन’, आमुख पृ० १, २ तथा ३ ।

३ देखिए वही, पृ० २ तथा ३ ।

डा० रामकुमार वर्मा:—

वर्मा जी ने भी अन्य आलोचकों की भाँति सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक दोनों प्रकार की आलोचनाओं की पुस्तकें लिखी हैं। व्यावहारिक आलोचना की उनकी 'कबीर का रहस्यवाद', 'साहित्य-समालोचना' 'कबीर-पदावली की भूमिका', 'हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास' नामक रचनाएँ हैं। साहित्य-समालोचना में कविता, कहानी, नाटक और आलोचना की प्रायः सैद्धान्तिक आलोचना ही की गई है। बीच-बीच में उदाहरण-स्वरूप रचनात्मक साहित्य के गुण-दोषों का भी विवेचन मिलता है। 'कबीर का रहस्यवाद' उनकी एक प्रांठ तथा मौलिक-विचारों से पूर्ण पुस्तक है। इसमें कबीर के रहस्यवाद के स्वरूप का गम्भीर चिन्तन तथा मनन के माध्यम स्पष्ट किया गया है। इनमें रहस्यवाद, आध्यात्मिक-विक्रान्त, आनन्द, हठयोग, भूमीमत आदि विषयों पर नवीन रूप से प्रकाश डाला गया है। इन पुस्तक में जायसी के रहस्यवाद से कबीर के रहस्यवाद की तुलना करके दोनों के साम्य तथा वैषम्य पर प्रकाश डाला गया है। इनमें कबीर के रहस्यवाद पर हठयोग तथा भूमीमत का प्रभाव स्पष्ट करके, उनके जीवन पर भी अपने विचार प्रकट किए गए हैं। ऐसे गम्भीर विषय पर इतना विद्वत्तापूर्ण विवेचन हिन्दी में इनके द्वारा ही पहली बार हुआ।

इसी प्रकार 'कबीर पदावली' की भूमिका में कबीर के जन्म, मृत्यु, गुरु, दीक्षा, महत्त्व, तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्तियों, ईश्वर, माया, हठयोग, भूमीमत, रहस्यवाद रूपक, योग आदि विषयों का गम्भीर-विवेचन किया गया है। कबीर सम्बन्धी आलोचना में भी इनकी शैली विशेष गवेषणात्मक तथा गोचरपूर्ण है। इनमें कबीर के काव्य तथा उनके महत्त्व का विवेचन युग की परिस्थितियों तथा प्रेरणाओं के अध्ययन के आधार पर किया गया है।

डा० सत्येन्द्र:—

आलोच्य काल में सत्येन्द्र जी की व्यावहारिक-आलोचना की दो पुस्तकें 'गुप्त जी की काव्य कला' तथा 'साहित्य की झाँकी' प्रकाशित हुईं। साहित्य की झाँकी में कुछ लेख हैं, जिनमें ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर साहित्य का अध्ययन किया गया है। 'विष्णु का विक्रान्त' तथा 'भूषण कवि तथा उनकी परिस्थिति' शीर्षक लेख इसी प्रकार के हैं। पहले निबन्ध में विष्णु शब्द के भिन्न अर्थों की खोज तथा गवेषणापूर्ण अध्ययन किया गया है। 'भूषण कवि तथा उनकी कविता' में ऐतिहासिक आलोचना के अनुरूप भूषण के युग की राजनीतिक, धार्मिक और साहित्यिक-परिस्थितियों का विवेचन किया गया है। वे किसी कलात्मक कृति को सर्वांगपूर्ण रूप में देख कर उसकी कला के स्वरूप का निर्णय, भाव तथा भाषा दोनों पक्षों में करते हैं। उनकी आलोचना पर अंग्रेजी-साहित्य की शैली का विशेष प्रभाव है तथा वे इनके मनोवैज्ञानिक तथा साहित्यिक शब्दों के हिन्दी के पर्यायवाची बनाने में स्वतन्त्रता का प्रयोग करते हैं। उनकी व्याख्या में उद्धरणों के लिए अधिक स्थान

नहीं है। उनकी व्यावहारिक आलोचना में भारतीय काव्य-शास्त्र के सिद्धान्तों का आधार कम है तथा स्वतन्त्र चिन्तन और गवेषणा अधिक है।

रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख':—

आलोच्य-काल में शिलीमुख जी की व्यावहारिक आलोचना की दो पुस्तकें 'प्रसाद की नाट्य-कला' तथा 'आलोचना-समुच्चय' प्रकाशित हुईं। प्रसाद की नाट्य-कला में प्रसाद के नाटकों का भारतीय तथा पार्श्वात्य-नाट्यालोचन के सिद्धान्तों के आधार पर विवेचन किया है। 'आलोचना समुच्चय' में समसामयिक कलाकारों की कृतियों की रचनाओं का विवेचन है। इनकी आलोचना पद्धति प्रौढ़ है तथा इन्होंने भारतीय तथा पार्श्वात्य दोनों साहित्यालोचनों के सिद्धान्तों का आधार लिया है। इनकी आलोचना शैली भी इनके विशिष्ट व्यक्तित्व से पूर्ण है।

गंगा प्रसाद पाण्डेय:—

आलोच्य-काल में पाण्डेय जी ने 'छायावाद और रहस्यवाद', 'काव्य-कला', 'निबन्धनी' तथा 'कामायनी एक परिचय' नामक व्यावहारिक-आलोचना की पुस्तकें लिखीं। पाण्डेय जी हिन्दी आलोचना में 'छायावाद तथा रहस्यवाद' के प्रबल समर्थकों में हैं। छायावाद की विशिष्टताओं तथा भावनाओं को ही उन्होंने अपनी व्यावहारिक आलोचना के मानदण्डों के रूप में अपनाया है। इस पुस्तक में छायावाद तथा रहस्यवाद के सिद्धान्तों का विवेचन-विश्लेषण है। 'काव्य-कलना' में हिन्दी के आधुनिक कवियों के काव्य की सोदाहरण सक्षिप्त-समीक्षा है, जिसमें व्याख्यात्मक तथा निर्णयात्मक शैली का प्रयोग किया गया है।^१ प्रत्येक कवि के काव्य का विवेचन करने के पश्चात् उन्होंने उसके काव्य के सम्बन्ध में अपने निर्णय दिए हैं। निबन्धनी में साहित्य-सम्बन्धी विभिन्न विषयों का गम्भीर विवेचन किया गया है।

इलाचन्द जोशी:—

जोशी जी ने आलोच्य-काल में 'साहित्य-सर्जना' तथा 'साहित्य-सतरण' नामक दो पुस्तकों में साहित्य के विभिन्न रूपों पर आलोचनात्मक विचार प्रकट किए हैं। वे साहित्य में आनन्दवादी धारा के लेखक हैं तथा सौन्दर्य और उससे उत्पन्न आनन्द को ही सब कुछ मानते हैं। इन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर उन्होंने साहित्य के विभिन्न रूपों, विषयों तथा समस्याओं पर अपने विचार प्रकट किए हैं। वे काव्य के नीतिपक्ष के विरोधी हैं तथा यह मानते हैं कि कला का सृजन आनन्द प्राप्त करने के लिए ही हुआ है। उनके विचार से

१ "मैं अपने अध्ययन तथा अनुभव के बल पर कह सकता हूँ कि महादेवी जी ने अपनी भाव सुन्दरता के लिए ही काव्य कला की सृष्टि की है।" 'काव्य कलना' (१९४१), पृ० ६७।

कला का यह आनन्द प्रयोजनातीत है।^१ वे कला में केवल अभिव्यक्ति का ही सौन्दर्य न देखकर वस्तु का भी सौन्दर्य देखते हैं। इस प्रकार उनकी सौन्दर्य की भावना व्यापक है। वे इसी सौन्दर्य में सत्य तथा मगल के दर्शन करते हैं। अपने 'मेघदूत' नामक निबन्ध में उन्होंने इन्हीं सौन्दर्यवादी सिद्धान्तों का आधार ग्रहण किया है।^१

इन आलोचकों के अतिरिक्त भी इस काल में अनेकों आलोचकों ने व्यावहारिक आलोचना में योग देकर इसका प्रसार तथा विकास किया है। इनमें प्रायः सभी, दो प्रभावों से प्रभावित हैं, एक तो युग की प्रवृत्ति से, दूसरे अपने निजी व्यक्तित्व से। जो आलोचक प्रतिभाशाली हैं, उन्होंने युग के प्रभावों का ग्रहण करके भी अपनी मौलिक विशिष्टता का प्रतिपादन किया है। ऐसे आलोचकों की आलोचना का महत्त्व इनकी निजी प्रतिभा तथा आलोचना-शक्ति पर निर्भर है। रामचन्द्र शुक्ल की आलोचना शैली से प्रभावित होने वाले, कृष्णशंकर शुक्ल ने व्यावहारिक आलोचना की 'कविवर रत्नाकर', 'केशव की काव्य-कला' तथा 'हमारे साहित्य की रूप-रेखा' नामक तीन पुस्तकें लिखी हैं। शुक्ल जी की सूर, तुलसी तथा जायसी की आलोचनाओं के पश्चात् हिन्दी में विभिन्न कवियों की आलोचनाएँ लिखने की एक धारा प्रवाहित हो गई। इन आलोचनाओं में यद्यपि पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों मानदण्डों का प्रयोग किया गया है, तथापि नए मौलिक सिद्धान्तों के आधार का इनमें प्रायः अभाव है। युग की सर्वमान्य धारणाओं के अनुसार कवियों के साहित्य का इनका विवेचन महत्वपूर्ण है।

किसी कवि के काव्य का पुस्तकाकार विवेचन करने वाली अन्य पुस्तकें उमाशंकर शुक्ल की 'नन्ददास', डा० उमेश मिश्र की 'विद्यापति ठाकुर', गंगा प्रसाद अखौरी की 'पद्माकर की काव्य-साधना', गिरिजा दत्त शुक्ल 'गिरीश' की 'महाकवि हरिऔध', 'गुप्त जी की काव्य धारा', जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी की 'तुलसीदास', डा० बलदेव प्रसाद मिश्र की 'तुलसी-दर्शन', डा० माताप्रसाद गुप्त की 'तुलसीदास' तथा 'तुलसी सदर्म', विनोदशंकर व्यास की 'प्रसाद और उनका साहित्य', ब्रजराज दास की 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', शिखरचन्द जैन की 'सूर एक अध्ययन', भुवनेश्वर प्रसाद मिश्र की 'मीरा की प्रेम साधना' शिवनन्दन सहाय की 'गोस्वामी तुलसीदास', रामनरेश त्रिपाठी की 'तुलसीदास और उनकी कविता' प्रभाकरेश्वर उपाध्याय की 'प्रेमघन सर्वस्व', दयाशंकर मिश्र की 'अयोध्यासिंह उपाध्याय', प्रेम नारायण टंडन की 'द्विवेदी-मीमांसा', कृष्णशंकर शुक्ल की 'कविवर रत्नाकर' राम नाथ लाल सुमन की 'प्रसाद की काव्य-साधना', विनोदशंकर व्यास की 'प्रसाद और उनका साहित्य', रामविलास शर्मा की 'प्रेमचन्द', सत्यप्रकाश मिलिन्द की 'प्रयोगकालीन वचन' आदि पुस्तकें उल्लेखनीय हैं। ये सभी ग्रन्थ कवियों के काव्य तथा साहित्य का स्पष्टीकरण तथा मूल्यांकन करने के लिए लिखे गए हैं, किन्तु इनकी आलोचना का स्तर एक सा नहीं है। इनमें से कुछ में विशेष गम्भीरता के साथ शोध तथा चिन्तन के दर्शन होते हैं तथा कुछ

१. देखिए 'साहित्य सर्जना' (१९४०) पृ० ११।

२. देखिए वही, पृ० ८२ तथा ८३।

युग के सर्वमान्य सिद्धान्तों के आधार पर व्यावहारिक रूप में कवि के काव्यों का विभिन्न रूपों तथा दृष्टिकोणों से अध्ययन मात्र करते हैं। डा० माताप्रसाद तथा बलदेवप्रसाद मिश्र के ग्रन्थ विशेष अध्ययन, खोज तथा चिन्तन के परिणाम हैं तथा नवीन तथ्यों को लेकर चलते हैं।

इसी प्रकार कुछ कवियों की विशिष्ट पुस्तकों की आलोचनाएँ भी इस काल में प्रकाशित की गईं। इनमें प्रमुख सद्गुप्तरण अवस्थी की 'तुलसी के चार दल', धर्मेंद्र ब्रह्मचारी की 'साकेत की आलोचना', 'गुप्त जी के काव्य की कारुण्य धारा', प्रेमनारायण टण्डन की 'प्रेमचन्द और ग्राम समस्या', शिखर चन्द जैन की 'प्रसाद का नाट्य चिन्तन', 'हिन्दी के प्रमुख तीन नाटककार', विनोद शंकर व्यास की 'उपन्यास कला', विनयमोहन शर्मा की 'साहित्य-कला', ज्योतिप्रसाद 'निर्मल' की 'स्त्री कवि-कौमुदी' तथा 'नवयुग काव्य विमर्श', जनार्दन प्रसाद 'द्विज' की 'प्रेम चन्द की उपान्यासकला', गिरिजादत्त शुक्ल की 'हिन्दी की कहानी लेखिकाएँ तथा उनकी कहानियाँ' कृष्णानन्द गुप्त की 'प्रसाद के दो नाटक', अयोध्यासिंह उपाध्याय की 'ठेठ हिन्दी का ठाट', गंगाप्रसाद अखौरी की 'हिन्दी के मुसलमान कवि', भगवतशरण उपाध्याय की 'नूरजहाँ', रामदीन पाण्डेय की 'काव्य की उपेक्षिता' चन्द्रशेखर पाण्डेय की 'रामायण के हास्य स्थल', राजबहादुर लमगोडा की 'विश्वसाहित्य में रामचरित मानस' आदि अन्य पुस्तकें भी इस युग में लिखी गईं। प० भुवनेश्वर मिश्र 'माधव' की 'सन्त साहित्य' नामक पुस्तक में प्रभावशाली शैली के दर्शन होते हैं। इसमें लेखक भाव-विभोर होकर सन्तों के काव्य का वर्णन करता है।

इन आलोचकों के अतिरिक्त कुछ प्रगतिशील आलोचकों ने भी साहित्य का अध्ययन अपने समाजवादी दृष्टिकोण से किया है। शिवदान सिंह चौहान ने अपने निबन्धों 'भारत में प्रगतिशील साहित्य की आवश्यकता', 'छायावादी कविता में असन्तोष-भावना', 'पन्त की वर्तमान कविता धारा', 'भारत की जन-नाट्य शाला', 'हिन्दी का कथा साहित्य' आदि में प्रगतिशील भावना के आधार पर छायावाद, पन्त के काव्य तथा कथा-साहित्य पर अपने विचार प्रकट किए हैं। चौहान जी ने किसी विषय की गहराई में सरलता से प्रविष्ट हो जाने की शक्ति है। पन्त जी ने 'युगवाणी' तथा ग्राम्या में भारतीय सस्कृति के आधार पर वर्ग-सस्कृति के प्रति अपने विचार प्रकट किए हैं। नरेन्द्र शर्मा ने 'हिन्दी कविता के बीस वर्ष' तथा 'प्रवासी के गीत' की भूमिका में साहित्य के मार्क्सवादी दृष्टिकोण की आलोचना की है।^१ डा० रामविलास ने प्रेमचन्द की विस्तृत आलोचना अपने प्रगतिवादी दृष्टिकोण से लिखी है। इनकी आलोचना में इनकी निर्भीकता, स्वाधीनता तथा प्रतिभा के दर्शन होते हैं। 'अज्ञेय' जी ने 'तार सप्तक' की भूमिका तथा 'त्रिशकु' में छपने वाले अपने निबन्धों में प्रयोगवाद की व्याख्या की है। इन आलोचकों ने प्रगतिवाद तथा समाजवादी धारा पर भी अपने विचार प्रकट किए हैं। प्रेमचन्द के कतिपय लेखों तथा भाषणा में भी इस धारा का विवेचन है। आलोच्य-काल के अन्त तक हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना

१. 'नया हिन्दी साहित्य एक दृष्टि'—ले० प्रकाशचन्द गुप्त (१९४२) पृ० ६७।

स्वतन्त्र चिन्तन के राजमार्ग से इधर-उधर वादों की पगडंडियों पर भटक रही थी तथा छायावादी युग के आलोचक, नन्ददुलारे बाजपेयी, नगेन्द्र आदि इन पर अंकुश लगा रहे थे ।

उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि आलोच्य-काल के प्रारम्भ में व्यावहारिक आलोचना रीतिकालीन सरणी पर चल रही थी । इसमें पाण्डित्य-प्रदर्शन, पक्ष का समर्थन, विपक्ष का विरोध, परम्परा-निर्वाह, साम्प्रदायिक-दृष्टिकोण का प्राधान्य तथा मौलिक-चिन्तन और दूरदर्शिता की कमी थी । भारतेन्दुकालीन आलोचना में शास्त्रीय वैधानिकता तथा सुधार की भावना का मिश्रण मिलता है । इस काल में प्राचीन आदर्शों, सिद्धान्तों तथा मानदण्डों की मान्यता तो बनी रही, किन्तु पाश्चात्य आदर्शों का प्रभाव पड़ना आरम्भ हो गया था । इसी समय से हिन्दी के निजी स्वरूप, प्रकृति तथा गतिविधि के अनुकूल स्वतन्त्र व्यावहारिक आलोचना का विकास होने लगा तथा साहित्य और समकालीन जीवन के बीच का व्यवधान मिटने लगा । भारतेन्दु-कालीन व्यावहारिक-आलोचना सम-कालीन भावों, विचारों तथा आदर्शों से असंपृक्त नहीं रही । परम्परागत-शास्त्रीय आधारों पर कृतियों के दोष-विवेचन के अतिरिक्त यह भी देखा गया कि वे कहा तक युगानुकूल हैं । इस समय की दोष-गुण प्रणाली में परवर्त्तिकाल जैसी कटुता तथा कठोरता नहीं है । इस समय व्यावहारिक आलोचना में प्रमुख तीन प्रकार की शैलियाँ प्रचलित थी । कवियों की जीवनियों से सम्बन्ध रखने वाली पुस्तकों की परिचयात्मक आलोचना तथा टीका-पद्धति के अतिरिक्त साहित्य की उन्नति तथा भाषा के सुधार, महत्त्व तथा प्रयोग की ओर भारतेन्दु-काल तथा द्विवेदी-काल दोनों में विशेष जोर दिया गया । इन युगों की व्यावहारिक आलोचना का यह एक प्रमुख विषय था । भारतेन्दु-काल की आलोचना के प्रमुख मानदण्ड, स्वभावोक्ति, सुश्रुति, नैतिकता, औचित्य, सरलता, नवीनता, भाषा, भाव, अलंकार, रस आदि हैं । इस काल में क्लिष्ट-भाषा-शैली, पाण्डित्य-प्रदर्शन, आलंकारिकता के बाहुल्य को निन्द्य समझा जाने लगा तथा नवीन भाषा, नवीन अलंकार तथा नवीन उपमानों का प्रयोग ठीक समझा जाने लगा था । इस समय की व्यावहारिक आलोचना का लक्ष्य सत्साहित्य को प्रोत्साहन देना तथा असत् का बहिष्कार करना था । इसलिए कहीं-कहीं शिष्ट तथा सयत्-व्यग्य, परिहास, खण्डन आदि की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है । यह आलोचना प्रायः परिचयात्मक तथा गुण-दोष निरूपक है, किन्तु इसमें प्रशंसात्मक, निर्णयात्मक, ऐतिहासिक, जीवन-चरितात्मक, प्रभावात्मक, तुलनात्मक आलोचना के प्रारम्भिक स्वरूपों के भी दर्शन होते हैं । इस काल की व्यावहारिक आलोचना प्रायः लेखों, पत्र-पत्रिकाओं के परिचयात्मक-स्तम्भों तथा पुस्तकों के रूप में लिखी जाती थी ।

भारतेन्दु काल के पश्चात् द्विवेदी जी की व्यावहारिक-आलोचना का लक्ष्य हिन्दी साहित्य को उन्नतिशील बनाना, प्राचीन रूढ़ियों के विरोध में नवीन परम्पराओं को स्थापित करना तथा युगानुकूल परिस्थितियों के अनुकूल साहित्य का निर्माण करना था । इनके युग का साहित्य, वातावरण, गम्भीर विवेचन तथा विश्लेषण के अनुपयुक्त था । इसलिए इनकी आलोचना, टीका, खंडन-मंडन तथा दोष-विवेचन सम्बन्धी थी । यह अधिकांश में

परिचयात्मक, प्रशंसात्मक, सुधारात्मक तथा विधायक थी। इनकी आलोचना के मानदण्ड भी सुरुचि, औचित्य, नीति, सरलता, स्वाभाविकता, अलंकार तथा चमत्कार-निरपेक्षता आदि थे। इनकी व्यावहारिक आलोचना, साहित्य का परिचय कराती है, दोषों का विवेचन करती है, रूढ़ियों का खंडन करती है तथा सत्साहित्य की प्रशंसा करती है।

मिश्रबन्धुओं ने द्विवेदी जी की गुण-दोष-विवेचन की शैली की अपेक्षा प्रायः गुण प्रदर्शन शैली को ही अधिक अपनाया है। इनकी आलोचना के आधार भी शास्त्रीय तथा युगानुकूल है। इन्होंने कवियों की अपेक्षाकृत उच्चता का निर्णय दो आधारों पर किया है, एक तो यह कि कवि को कुछ कहना था या नहीं और दूसरे उसने उसे कैसे कहा। कवियों का श्रेणी-विभाजन इनकी निर्णयात्मक आलोचना का मूल आधार है। यह श्रेणी-विभाजन, तुलना, रूचि तथा परीक्षण के आधार पर हुआ है। इस प्रकार द्विवेदीकालीन परिचयात्मक आलोचना अब धीरे-धीरे मूल्यांकन की ओर मुड़ने लगी। मिश्रबन्धुओं की आलोचना परिचयात्मक, प्रशंसात्मक, निर्णयात्मक तथा तुलनात्मक है।

मिश्रबन्धुओं द्वारा आलोचना की तुलनात्मक प्रणाली का प्रयोग होने पर इसका विशेष प्रसार प० पद्मसिंह शर्मा, कृष्णविहारी मिश्र तथा प० भगवानदीन द्वारा हुआ। पद्मसिंह शर्मा की तुलना भी मिश्रबन्धुओं की भांति रूचि पर निर्भर है तथा काव्य के शरीर-पक्ष का आधार ग्रहण करके चलती है। इन्होंने अपने मूल्यांकन में स्वभावोक्ति की अपेक्षा अतिशयोक्ति, वक्रोक्ति, उक्ति-वैचित्र्य, ऊहात्मक-कल्पना आदि का विशेष आधार ग्रहण किया है। इन्होंने हिन्दी में प्रथम बार एक ही प्रकार के काव्य की परम्परा का ऐतिहासिक अध्ययन प्रस्तुत किया है। मिश्र जी ने गर्मा जी की भांति एक ही कवि में सारे गुणों के दर्शन न करके दो कवियों के गुणों तथा दोषों का विवेचन किया है। ये भी शृंगार को महत्त्व देते हैं। दीन जी ने भी शास्त्रीय मानदण्डों के आधार पर तुलना द्वारा निर्णय का ही कार्य किया है। इन तीनों आलोचकों की तुलनात्मक आलोचना में कहीं-कहीं कटुता, व्यंग्य, दोषारोपण, पक्षपात तथा तटस्थता और गम्भीरता का अभाव मिलता है। दीन जी ने पूर्ववर्ती टीका-पद्धति का भी निर्वाह किया है तथा इसमें अर्थ-विवेचन के अतिरिक्त पाठ-संगोघन के प्रयत्न भी किए हैं। इस प्रकार इन तीन कवियों के द्वारा तुलना तथा निर्णय के आधार पर कवियों का मूल्यांकन हुआ। किन्तु इनकी आलोचना में तुलना के निष्पक्ष तथा वैज्ञानिक प्रयोग के स्थान पर प्रायः अपने पक्ष के समर्थन पर ही अविकल जोर दिया जाता रहा।

दीनजी ने जिस प्रकार से भूमिकाओं के रूप में आलोचनाएँ लिखी थी, उसी प्रकार शुक्ल जी ने भी लिखी, किन्तु इनकी आलोचना-पद्धति का स्तर दीन जी से ऊँचा है। शुक्ल जी ने अपने पूर्ववर्ती आलोचकों की भांति केवल परम्परागत शास्त्रीय मानदण्डों को ही अपनी आलोचना का आधार नहीं बनाया। यह हिन्दी के पहले आलोचक है, जिनकी व्यावहारिक आलोचना हिन्दी के रचनात्मक साहित्य पर आधारित है। इन्होंने अपने प्रमुख मानदण्डों का, तुलना के रचनात्मक-साहित्य के आधार पर स्वयं निर्माण किया है तथा उनके आधार पर ही हिन्दी के कवियों का निरीक्षण तथा परीक्षण किया है। इनकी

आलोचना के मानदण्ड लोकादर्शवाद, प्रबन्ध-काव्य की श्रेष्ठता, नैतिकता, रसात्मकता की ऊँची-नीची भूमि, आदर्शात्मक-बुद्धिवाद आदि है। इन्होंने एक कवि के साहित्य के आधार पर निर्मित मानदण्डों का ही अन्य सभी कवियों पर प्रयोग किया है। इससे इनकी आलोचना में कहीं-कहीं एक प्रकार की एकागिता, एकरूपता तथा निजी विचारों की छाप आ गई है। इन्होंने पहली बार हिन्दी आलोचना को व्यक्तिगत रुचि, निरीक्षण तथा परीक्षण की सकुचित सीमा से बाहर निकाल कर व्यापक सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित किया है। इनकी आलोचना परिचयात्मक, प्रशंसात्मक तथा गुण-दोष-विवेचन की शैली से ऊपर उठकर समृद्ध विश्लेषण, विवेचन, तर्क तथा गम्भीर विचारों से पूर्ण है। इसमें निर्णय की अपेक्षा व्याख्या का आधार विशेष रूप में लिया गया है। अपने निर्मित मानदण्डों के अतिरिक्त इन्होंने प्रमुख भारतीय तथा पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों का भी आधार ग्रहण किया है। इनका मूल्यांकन विशेष निरीक्षण तथा परीक्षण के आधार पर प्रतिष्ठित है। शुक्ल जी ने प्रायः प्राचीन साहित्य का ही विशेष परीक्षण किया है। वे आधुनिक हिन्दी साहित्य की गतिविधियों का गम्भीर परीक्षण तथा विवेचन नहीं कर सके। उन्होंने अपनी अद्वितीय प्रतिभा से पहली बार हिन्दी की व्यावहारिक आलोचना का स्तर अभूतपूर्व ऊँचाई तक उठाया। उन्होंने साहस के साथ नई परम्पराएँ स्थापित की तथा परिचयात्मक और प्रशंसात्मक आलोचना के स्थान पर गम्भीर व्याख्यात्मक आलोचना का सूत्रपात किया।

शुक्ल जी की अपेक्षा श्यामसुन्दर दास जी की शैली में शिक्षक, प्रचारक, गोष्ठ्य-कर्ता तथा व्याख्याता के तत्त्व अधिक हैं। इनकी आलोचना के मानदण्ड शुक्ल जी की भाँति रचनात्मक-साहित्य पर निर्मित नहीं हैं। इन्होंने भारतीय तथा पाश्चात्य सिद्धान्तों के समन्वित रूप को अपनी आलोचना का आधार बनाया है। यह किसी काव्य का स्थायी तथा अमर साहित्य के मानदण्डों के अतिरिक्त किसी काल-विशेष की परिस्थितियों तथा मानदण्डों के आधार पर भी अध्ययन करते हैं। इन्हीं की भाँति गुलाबराय भी अध्यापक-आलोचक हैं तथा उनके मानदण्ड भी पाश्चात्य तथा भारतीय साहित्य के सिद्धान्तों से समन्वित तथा तत्कालीन आदर्शों के अनुरूप हैं। इनमें भी साहस के साथ नवीन स्थापनाएँ करने का प्रायः अभाव है तथा मूल्यांकन में नैतिकता के आधार को ग्रहण करने की प्रवृत्ति है।

शुक्ल जी की शैली के समर्थकों तथा अनुयायियों में विज्वनाथप्रसाद मिश्र जी का स्थान विशेष महत्त्व का है। इनकी व्यावहारिक-आलोचना पर पाश्चात्य-साहित्यालोचन की अपेक्षा भारतीय सिद्धान्तों का विशेष प्रभाव है। पुरातन आदर्शों तथा तथ्यों को इन्होंने विशेष रूप में नवीन दृष्टिकोण से अपनाया है। इनके द्वारा टीका-पद्धति तथा पाठ-संगोघन की शैली का विशेष विकास हुआ है। महावीरप्रसाद द्विवेदी जी की भाँति वरुणा जी भी सम्पादक आलोचक हैं, जिनके मानदण्ड प्रायः पाश्चात्य हैं। इनकी व्यावहारिक आलोचना में गहराई की अपेक्षा प्रसार अधिक है।

आधुनिक हिन्दी साहित्य के परीक्षण के क्षेत्र में विशेष कार्य करने का श्रेय प० नन्ददुलारे वाजपेयी को है। वे आधुनिक हिन्दी-साहित्य के प्रथम ग्रांथ आलोचक हैं।

उनके मानदण्ड शुक्ल जी की भांति निश्चित न होकर प्रत्येक कवि, लेखक तथा ग्रन्थ के साथ परिवर्तित होते रहे हैं। इन्होंने जीवन के वैचित्र्य और वदुरूपता, लोकादर्शों की ऐतिहासिक प्रगति और परिवर्तन तथा काव्य के स्वरूप के नवीन-विक्रम तथा विन्यास का अध्ययन करके अपनी व्यावहारिक आलोचना को निजी तथा विशिष्ट-स्वरूप प्रदान किया है। ये हिन्दी के प्रथम आलोचक हैं, जिन्होंने साहित्य की आलोचना में नामयिक प्रेरणाओं के अध्ययन तथा रचनाकार की मानसिक प्रक्रियाओं की ओर विशेष ध्यान दिया है। ये किसी रचना को आलोचना के चिरन्तन तथा म्यायी मानों के आधार पर देखने की अपेक्षा उसके व्यक्तित्व, निजता, प्रमुख-आकृति, तारनम्य के आधार पर देखते हैं। बाजपेयी जी छायावादी-काव्य के प्रमुख तथा प्रौढ़ व्याख्याता हैं। इन्होंने हिन्दी की व्याख्यात्मक आलोचना को शुक्ल जी के द्वारा प्रदत्त विशिष्ट तथा सीमित मानदण्डों की अपेक्षा व्यापक, परिवर्तनशील तथा स्वतन्त्र आधार प्रदान किए।

छायावादी काव्य के दूसरे आलोचक गान्तिप्रिय द्विवेदी हैं। इनकी आलोचना में तर्क, दर्शन, परम्परा, सामूहिकता के स्थान पर वैयक्तिकता, महदयता, भावुकता तथा भावावेग हैं। इनके आलोचनात्मक निबन्धों में बौद्धिकता तथा भाव-प्रवणता का सुन्दर संयोग है। डा० जगन्नाथप्रसाद ने साहित्य के गद्य तथा नाटक नामक दो विशिष्ट अंगों पर गम्भीर तथा वैज्ञानिक आलोचनाएँ लिखी हैं। इन दोनों क्षेत्रों में इनका विशेष स्थान है। इनकी आलोचना भी विशिष्ट भारतीय तथा पाश्चात्य मानदण्डों के आधार पर खड़ी है। डा० रामकुमार की व्यावहारिक आलोचना विशेष गवेषणा तथा गोघपूर्ण है।

डा० सत्येन्द्र की शैली ऐतिहासिक है तथा इन्होंने प्रायः पाश्चात्य-साहित्यालोचन का आधार लिया है। इलाचन्द्र जोगी की आलोचना पर पाश्चात्य प्रभाव विशेष रूप से पड़ा है। इन्होंने साहित्य की आलोचना नीतिवादी की अपेक्षा आनन्दवादी दृष्टिकोण में की है। गंगाप्रसाद पांडेय ने भी केवल आधुनिक साहित्य की आलोचना की है। डा० नगेन्द्र की आलोचना का क्षेत्र भी आधुनिक साहित्य है। उनकी आलोचना में नीतिद्वान्तों का शुष्क प्रयोग नहीं है, बरन् आलोच्य वस्तु के अन्तरंग तक जाने की प्रवृत्ति है। वे माहम के साथ नवीन मान्यताओं तथा निष्कर्षों को स्थापित करने की मागर्थ रखते हैं। उनमें न कोई 'वाद' या 'सिद्धान्त' का बन्धन है, न पूर्वाग्रह। उनकी शैली शुक्ल जी की शैली से स्वतन्त्र तथा निजी विशिष्टता-सम्पन्न है।

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने सैद्धान्तिक आलोचना की अपेक्षा व्यावहारिक आलोचना तथा इतिहास के क्षेत्र में विशेष कार्य किया है। इनका प्रादुर्भाव छायावाद के अन्तिम प्रहर में होने पर भी इन्होंने आधुनिक साहित्य की अपेक्षा मध्यकालीन साहित्य का विवेचन भारतीय संस्कृति की अविच्छिन्न परम्परा के मदर्श में किया है। इनकी व्यावहारिक आलोचना व्याख्यात्मक है, जो ऐतिहासिक, जीवनचरितात्मक, मनोविश्लेषणात्मक तथा तुलनात्मक-शैलियों का आधार लेकर चलती है। हिन्दी के यह पहले प्रौढ़ आलोचक हैं, जो केवल मानदण्डों के आधार पर ही साहित्य को न परखकर उसे परम्परा में सम्मिलित करके उसके महत्त्व का प्रतिपादन करते हैं।

इस प्रकार छायावादी काल के आलोचकों ने व्यावहारिक-आलोचना को अधिकाधिक प्रौढ़ तथा समृद्ध बनाया। इनकी आलोचना में पाश्चात्य साहित्यालोचन के नवीन सिद्धान्तों का अधिकाधिक प्रयोग होता रहा। अधिकांश आलोचकों ने पाश्चात्य तथा भारतीय सिद्धान्तों के समन्वित रूप को ही ग्रहण किया। हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर आलोचना को आधारित करने का जो कार्य शुक्ल जी ने किया था, उसकी प्रगति नहीं हो पाई, किन्तु आलोचना का विभिन्न दिशाओं में व्यापक प्रसार अवश्य हुआ। इस काल के आलोचक अपने व्यक्तित्व तथा युग दोनों के प्रभाव को लेकर चले हैं। प्रतिभाशाली आलोचकों ने युग के प्रभाव को ग्रहण करके भी अपनी मौलिक विशिष्टताओं का प्रतिपादन किया है।

छायावादी काव्य-सिद्धान्तों के आधार पर काव्य का विवेचन करने वाले आलोचकों के पश्चात् 'अज्ञेय' आदि प्रयोगवादियों ने नवीन सिद्धान्तों तथा प्रकाशचन्द, रामविलास शर्मा, शिवदानसिंह चौहान आदि आलोचकों ने वर्ग-सिद्धान्त तथा प्रगतिशील भावना के आधार पर आधुनिक तथा प्राचीन साहित्य का मूल्यांकन प्रारम्भ किया। किन्तु चिरन्तन साहित्य के मानदण्डों के आधार पर स्वतन्त्र आलोचना का मार्ग फिर भी अवरुद्ध नहीं हुआ।

उपर्युक्त लेखकों के अतिरिक्त अधिकांश लेखकों ने व्यावहारिक-आलोचना के दो प्रकार के ग्रन्थ लिखे हैं, एक तो किसी कवि अथवा लेखक के सम्पूर्ण साहित्य के विवेचन की लेकर चलने वाले तथा दूसरे किसी ग्रन्थ-विशेष की आलोचना से सम्बन्ध रखने वाले। इनके अतिरिक्त नाटककारों के नाटकों, उपन्यासकारों के उपन्यासों, कहानी लेखकों की कहानियों पर भी आलोचनात्मक ग्रन्थ लिखे गए। इन पुस्तकों में कुछ लेखकों का आलोचनात्मक स्तर अन्य लेखकों से ऊंचा है। इस प्रकार आलोच्य-काल के अन्त में व्यावहारिक आलोचना का अधिकाधिक प्रसार हो रहा था, यद्यपि गहराई की आवश्यकता को भी अनुभव किया जा रहा था।

उपसंहार

आलोच्य-काल के पश्चात् भी हिन्दी आलोचना के सभी क्षेत्रों में विशेष प्रगति होती रही है। आलोचना के स्वरूप का विवेचन पाश्चात्य साहित्यालोचन के नवीनतम विद्वान्तों के आधार पर किया जाता रहा है। किन्तु प० नन्द दुलारे बाजपेयी, बलदेव उपाध्याय, प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, गुलाब राय, डा० नगेन्द्र, प्रभृति आलोचकों ने भारतीय साहित्यालोचन के विकास में ही विशेष योग नहीं दिया है, बरन् उनके विकास की सम्भावनाओं तथा आवश्यकताओं पर भी जोर दिया है। डा० नगेन्द्र, डा० मंगीरथ मिश्र आदि विद्वानों ने हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य के आधार पर हिन्दी के आलोचना-शास्त्र के निर्माण की ओर ध्यान दिया है तथा उनकी सम्भावनाओं पर जोर दिया है। किन्तु हिन्दी के रचनात्मक साहित्य के आधार पर हिन्दी की निजी आलोचना का स्वतः पूर्ण विवेचन अभी तक नहीं हुआ है। पाश्चात्य साहित्यालोचन के विवेचन के अन्तर्गत भी पाश्चात्य आलोचक अरस्तू, प्लेटो, मैथ्यू आर्नल्ड, डलियट आदि के काव्य-विद्वान्तों का परिचयात्मक विवेचन इस काल में होता रहा है। पाश्चात्य साहित्यालोचन की प्रवृत्तियों के इतिहास को एक स्थान पर गम्भीरता के साथ भी प्रस्तुत किया गया है। विभिन्न सम्प्रदायों पर भी लेखों के रूप में प्रकाश डाला गया है, किन्तु यह प्रयत्न प्रारम्भिक मात्र ही है। इनमें संस्कृत के सम्प्रदायों के विवेचन को प्रमुखता तथा हिन्दी साहित्य में इनके विकास को गौण महत्त्व दिया जाता है। मृत्तिकाओं के रूप में इन सम्प्रदायों के हिन्दी में विकास तथा पाश्चात्य साहित्य में तुलनात्मक विवेचन का कार्य डा० नगेन्द्र ने अपनी तीन पुस्तकों 'काव्यालोकः सूत्र वृत्ति', 'हिन्दी ध्वन्यालोक' तथा 'हिन्दी वक्रोक्ति जीवितम्' तथा बलदेव उपाध्याय ने भारतीय साहित्य-शास्त्र के दोनों भागों में गम्भीरता से किया है। प्रत्येक सम्प्रदाय का संस्कृत तथा हिन्दी के आधार पर ऐतिहासिक-विकास-क्रम प्रस्तुत करके, उनकी पाश्चात्य-साहित्यालोचन से तुलना प्रस्तुत करने का कार्य अभी नहीं हुआ है।

इसी प्रकार आलोचना की परिभाषा, स्वरूप, प्रकार, उद्देश्य आदि विषयों का विवेचन अधिकांश में पाश्चात्य-साहित्यालोचन के आधार पर होता रहा है। बाबू व्यास

१ देखिए आलोचना अंक १४, पृ० १७-२६।

२ देखिए 'अवन्तिका', 'काव्यालोचना' (१९५४) पृ० २६३-२९४।

३ देखिए 'नया साहित्य, नए प्रश्न'—ड० नन्ददुलारे बाजपेयी (प्रथम प्रकाशन) पृ० ५८।

४ देखिए 'अवन्तिका' 'काव्यालोचना' (१९५४) पृ० १९, २५, ५५, ६४, ७०, १३५।

सुन्दर दास के 'साहित्यालोचन' की ही परम्परा में बाबू गुलाब राय की 'सिद्धान्त और अध्ययन' तथा 'काव्य के रूप' पुस्तकें प्रकाशित हुईं। इनमें साहित्यालोचन के प्रत्येक विषय का पाश्चात्य तथा भारतीय दोनों आधारों पर विवेचन हुआ है। इस काल में आलोचना के प्रकारों का विवेचन पाश्चात्य-साहित्यालोचन के आधार पर हुआ है तथा उसका रूप अभी स्पष्ट नहीं हुआ है।

डा० भगवत्स्वरूप मिश्र ने अपने शोध-प्रबन्ध 'हिन्दी आलोचना • उद्भव और विकास' में हिन्दी में समीक्षा की चार प्रमुख प्रवृत्तियाँ, शुक्ल पद्धति, मौलवादी, मार्क्सवादी और मनोविश्लेषणात्मक मानी हैं। इसके अतिरिक्त वे प्रभावामिथ्याजक, अमिथ्याजनावादी, सौन्दर्यान्वेष्टी, चरितमूलक और ऐतिहासिक नामक अन्य गौण प्रवृत्तियाँ और मानते हैं, जो उनके विचार से या तो इन्हीं के उपविभाग हैं या उनमें से किसी के प्रतिवादी रूप अथवा इनमें से किसी के साधन हैं।^१ मेरा मत है कि ये चारों प्रवृत्तियाँ, आलोचना की प्रवृत्तियाँ नहीं हैं। 'शुक्ल-पद्धति' आलोचना की कोई सामान्य प्रवृत्ति नहीं हो सकती। शुक्ल जी की आलोचना का एक विशेष स्वरूप और शैली है, जो हिन्दी के अन्य आलोचकों से पूर्णतया भिन्न है। यह तो ठीक है कि इनकी आलोचना के स्वरूप, मानदण्ड, विचारधारा तथा शैली का अनुकरण अन्य आलोचकों ने कुछ सीमा तक किया है, किन्तु वे पूर्णतया शुक्ल जी की आलोचना के स्वरूप को न तो ज्यों का त्यों अपना सके हैं और न ही उसका अपनाना सम्भव है। प्रत्येक आलोचक में अपनी निजी विशिष्टता होती है। यह बात प्रायः इन आलोचकों द्वारा भुला दी गई है। इसीलिए इस काल के कुछ आलोचकों को आखिरी मीचकर शुक्ल जी की आलोचना-पद्धति के वर्ग में सम्मिलित कर लिया जाना है। ग्याम सुन्दर दास, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, कृष्ण शंकर शुक्ल, प० राम कृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख', डा० रामशंकर शुक्ल 'रसाल' आदि आलोचक केवल शुक्ल-पद्धति के ही अन्तर्गत नहीं आ सकते जैसा डा० भगवत्स्वरूप मिश्र का विचार है।^२ इनकी निजी पद्धति भी हो सकती है। इस प्रकार यदि शुक्ल-पद्धति आलोचना की कोई प्रवृत्ति हो सकती है, तो अन्य किसी आलोचक की पद्धति भी आलोचना की कोई प्रवृत्ति हो सकती है। इसलिए मेरा विचार है कि शुक्ल-पद्धति आलोचना की कोई प्रवृत्ति नहीं हो सकती।

इसी प्रकार में मौलवादी प्रवृत्ति को मौलवादी कहना भी युक्तियुक्त नहीं है। इसे छायावादी प्रवृत्ति कहा जा सकता है। छायावादी काव्य के जो सिद्धान्त हैं, वे ही इस समीक्षा के मानदण्ड हैं। इसलिए इसे छायावादी प्रवृत्ति कहना अधिक उपयुक्त है। किन्तु वास्तव में यह प्रवृत्ति भी नहीं कही जा सकती है। यह तो आलोचना के कतिपय सिद्धान्तों का एक विशिष्ट रूप मात्र है, जैसा प्रत्येक प्रकार के काव्य का हो सकता है। मेरा विचार है कि जैसे रीतिवादी, नव-रीतिवादी, इतिवृत्तात्मक, प्रगतिवादी काव्य के

१ देखिए 'हिन्दी आलोचना • उद्भव और विकास'—डा० भगवत्स्वरूप मिश्र, पृ० ६०२।

२ देखिए वही, पृ० ४२६।

पृथक्-पृथक् मिद्धान्त होते हैं, ऐसे ही छायावादी काव्य के भी हैं। इसलिए छायावादी या सौष्ठववादी-धारा काव्य की एक प्रवृत्ति या धारा मात्र है, जिसका व्यावहारिक आलोचना में व्याख्या तथा निर्णय के लिए आधार लिया जाता है। यह आलोचना की कोई प्रवृत्ति नहीं है।

इसी प्रकार मार्क्सवादी आलोचना भी प्रवृत्ति न होकर एक समाजशास्त्रीय सैद्धान्तिक वाद है, जिसका आधार व्यावहारिक आलोचना में लिया जाता है। इस प्रकार के अन्य मिद्धान्त और वाद भी हो सकते हैं, जिनके आधार पर साहित्य को परखा जा सकता है, किन्तु ये वाद अथवा मिद्धान्त आलोचना की प्रवृत्तियाँ नहीं कहे जा सकते। इसी प्रकार अभिव्यजनावादी, सौन्दर्यान्विषी आदि भी काव्य के मिद्धान्त विशेष हैं, जिनका आधार व्यावहारिक आलोचना में लिया जाता है तथा आलोचना की प्रवृत्तियाँ नहीं हैं। मनो-विश्लेषणात्मक, चरितमूलक और ऐतिहासिक आदि भी गौण प्रवृत्तियाँ न होकर व्यावहारिक आलोचना की शैलियाँ हैं, जिनके आधार पर आलोचना का व्यावहारिक रूप खड़ा होता है। ये व्याख्यात्मक आलोचना की शैलियाँ हैं। इसी प्रकार गुलाबराय जी ने मूल्य-सम्बन्धी आलोचना का एक पृथक् प्रकार माना है, जो वास्तव में एक प्रकार न होकर साहित्य का एक सिद्धान्त है, जिसका आधार व्यावहारिक-आलोचना में लिया जाता है।^१ इस प्रकार आलोच्य-काल के पश्चात् भी आलोचना के प्रकारों के विवेचन में स्पष्टता के दर्शन नहीं होते। आलोचक काव्य की शैलियों तथा काव्य के मिद्धान्तों, वादों तथा प्रवृत्तियों को पृथक्-पृथक् नहीं ग्रहण करते। आलोचना के प्रकार तथा शैलियाँ, काव्य अथवा साहित्य के मिद्धान्तों, वादों तथा विचार-धाराओं से पृथक् वस्तु हैं।

आलोच्य-काल के पश्चात् भी भारतीय-सम्प्रदायों के विकास का क्रम अवरुद्ध नहीं हुआ है। वे नवीन ज्ञान, विज्ञान, दर्शन तथा साहित्य के आधार पर नवीन रूप में विकसित हो रहे हैं। इन काल के प्रमुख आलोचकों ने इस दिशा में विशेष प्रयत्न किए हैं। अलंकार-सम्प्रदाय के विवेचन में अलंकारों में 'कल्पना' के स्थान का विवेचन, नवीन उपमानों का महत्त्व, प्रचलित तथा परम्परागत उपमानों की आवश्यकता, उपमान तथा प्रतीकों का अन्तर तथा महत्त्व आदि विषयों का छायावादी तथा प्रयोगवादी लेखकों द्वारा विवेचन चलता रहा है। इस दिशा में आलोच्य-काल के पश्चात् कोई विशेष नवीनता परिलक्षित नहीं हुई है। पाञ्चात्य-साहित्यालोचन का अविकाविक आधार ग्रहण किया जा रहा है। गैति (शैली) के सम्बन्ध में भी आलोच्य-काल के पश्चात् डा० नगेन्द्र, डा० भगीरथ मिश्र, गुलाबराय, बलदेव उपाध्याय आदि विद्वानों ने विशेष विवेचन प्रस्तुत किया है। भारतीय रीति-सम्प्रदाय के तत्त्वों का पाञ्चात्य साहित्यालोचन शैली के तत्त्वों में गम्भीर तुलनात्मक विवेचन प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार गुणों का वर्णन भी विशेष विस्तार तथा गहराई में हुआ है। आलोच्य-काल में गुण तथा रस के सम्बन्ध का विवेचन गम्भीर रूप में नहीं हो सका है, किन्तु आलोच्य-काल के पश्चात् गुणों की चित्तवृत्ति रूप में

१ देखिए 'मिद्धान्त और अध्ययन' ले० गुलाबराय (म० २००३), पृ० २३९।

स्थापना, उनका द्रुति, दीप्ति तथा परिव्याप्ति नामक मन स्थितियों के रूप में निर्देश तथा उनके रस से कारण-कार्य, प्रयोजन-प्रयोज्य आदि सम्बन्धों का इस काल में विश्लेषण विवेचन तथा विचार डा० नगेन्द्र द्वारा किया गया है।^१ इसी प्रकार वक्रोक्तिवाद के विवेचन का विस्तार आलोच्य-काल के पश्चात् और भी समृद्ध हो गया है। शुक्ल जी तथा सुधाशु जी की भांति वक्रोक्तिवाद का क्रोचे के अभिव्यक्तिवाद से विस्तार के साथ तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। डा० नगेन्द्र की 'हिन्दी वक्रोक्ति जीवित' की भूमिका तथा रामनरेग वर्मा की 'काव्य में वक्रोक्तिवाद तथा अभिव्यजना' पुस्तक विशेष महत्त्व की है।

काव्य के अन्तरंग से सम्बन्ध रखने वाले सम्प्रदायों में रस का विवेचन आलोच्य-काल के पश्चात् भी मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान आदि के आधार पर अधिकाधिक विस्तृत होता गया है। रस सम्बन्धी विभिन्न समस्याओं पर शोध-कार्य, चिन्तन तथा मनन किया गया है। डा० छैल बिहारी गुप्त राकेग ने रसास्वाद के सिद्धान्त के सम्बन्ध में नवीन विचार प्रस्तुत करते हुए साधारणीकरण के सिद्धान्त को मनोविज्ञान के आधार पर मान्यता प्रदान नहीं की है।^२ उन्होंने श्यामसुन्दर दास जी के विरुद्ध रस-सिद्धान्त के अध्ययन के लिए मनोविज्ञान के अधिकाधिक आधार ग्रहण करने की आवश्यकता का अनुभव किया है।^३ इन्होंने फीलिंग, इमोशन, सेन्टीमेन्ट का तुलनात्मक विवेचन विस्तार से किया है। इसी प्रकार प० नन्ददुलारे वाजपेयी ने रसास्वाद के सिद्धान्त का विकास किया है। वे रस के आस्वाद की कोई सीमा नहीं मानते। उन्होंने रस-निष्पत्ति के विभिन्न मतों की नवीन व्याख्या प्रस्तुत की है। उनका विचार है कि उत्पत्तिवाद, अनुमितिवाद, मुक्तिवाद, अभिव्यक्तिवाद चारों मत क्रमशः काव्य की प्रेरणीयता और काव्य-रस के आस्वादन की समस्या को समझाने का प्रयत्न करते हैं और इनमें से प्रत्येक मत समस्या के एक-एक पहलू को लेकर आगे बढ़ता है।^४ डा० नगेन्द्र ने अपनी पुस्तक 'रीति काल की भूमिका' में मनो-विज्ञान तथा आधुनिक ज्ञान-विज्ञान के आधार पर रस-सम्बन्धी सभी समस्याओं का तर्क-

१ देखिए 'काव्यालंकार सूत्र की वृत्ति'—ले० डा० नगेन्द्र पृ० ३०-८०।

२ "आई हेव डवोल्व्ड एण्ड एलावोरेटेड माई ओन थ्योरी ओन पोयीटिक रेलिश एण्ड हेव एक्सप्रेसड माई डिस्सेन्ट फ्रोम दी ट्रेडीशन ऑव् इन्डीयन पोयीटिक्स एट हन्ड्रेड अदर प्लेसेज।" 'साइकोलोजिकल स्टडीज इन रस', प्रीफेस, पृ० ५।

३ देखिए 'साइकोलोजिकल स्टडीज इन रस' 'इण्ट्रोडक्शन' (सन् १९५०), लेखक डा० राकेग गुप्त, पृ० १।

४ "कवि कल्पित नायक से लेकर अभिनेता के नाट्य-प्रदर्शन, सहृदय के भावन और काव्य की ध्वन्यात्मकता के पक्षों की व्याख्या करने वाले ये मत, हमारी दृष्टि में, काव्य की एक अत्यन्त आवश्यक समस्या के उद्घाटन की एक क्रमबद्ध योजना के रूप में उपस्थित किए गए हैं।" नया साहित्य नए प्रश्न—ले० नन्ददुलारे वाजपेयी, सन् १९५५ पृ० १२३।

पूर्ण तथा गम्भीर विवेचन प्रस्तुत किया है। इन्होंने भी देशविदेश के पंडितों के मतों का विवेचन तथा विश्लेषण करके साधारणीकरण की विभिन्न समस्याओं का विवेचन किया है। वे साधारणीकरण का कारण भाषा का भावमय प्रयोग मानते हैं, जो प्रयोक्ता की अपनी भाव-शक्ति पर निर्भर है।^१ साधारणीकरण की प्रक्रिया के सम्बन्ध में उनका विचार है कि रचना के समय कवि और फिर अभिनय के समय नट अपने हृदय-स्थित रस का आस्वाद करते हैं तथा साथ ही उनका यह रसास्वादन सहृदय के हृदय में वासना रूप से स्थित स्थायी भावों को जाग्रत कर रस दशा तक पहुँचाने में अनिवार्य योग देता है।^२ वे सचारियों को मनोविकारों का पर्याय तथा स्थायी भावों की स्थिति को मौलिक मनोवेगों की स्थिति मानते हैं। ये भी मनोवेगों की सख्या निश्चित करना कठिन समझते हैं। इनका विचार है कि भारतीय साहित्यालोचन में सचारियों का वर्णन और विवेचन अपूर्ण और सदोष है। राम दहिन मिश्र ने 'काव्य-दर्पण' में विभाव, अनुभाव, सचारी तथा स्थायी भाव पर वैज्ञानिक रूप में विस्तृत विवेचन किया है। उन्होंने रस सम्बन्धी सभी समस्याओं पर अपने विचार प्रकट किए हैं। इन्होंने रस-निष्पत्ति में प्राचीन आचार्यों के साथ-साथ पाश्चात्य विद्वानों के मतों का भी उल्लेख किया है तथा उनकी पारस्परिक तुलना प्रस्तुत की है।^३ इसी प्रकार इनके द्वारा प्रत्यक्षानुभूति, प्रातिम-अनुभूति, काव्यानुभूति, सौन्दर्यानुभूति, रसानुभूति का पारस्परिक अध्ययन किया गया है। इन्होंने साधारणीकरण के विभिन्न तत्त्व, मूलतत्त्व, उसके सम्बन्ध में मतभेद तथा उसके कारणों का विवेचन भी किया है। इनका रस सम्बन्धी विवेचन मनोविज्ञान तथा पाश्चात्य-साहित्यालोचन के आधार पर प्रतिष्ठित है किन्तु अधिकांश में परिचयात्मक है। इस प्रकार आलोच्य-काल के पश्चात् भी रस-सम्बन्धी समस्याओं का अधिकाधिक गम्भीर विवेचन किया गया है।

ध्वनि-सम्प्रदाय के विकास में योग देने वाली डा० नगेन्द्र की 'हिन्दी ध्वन्यालोक' नामक ग्रन्थ की भूमिका है, जिसमें ध्वनि-सिद्धान्त की सामान्य व्याख्या के अतिरिक्त ध्वनि का रस से सम्बन्ध, ध्वनि की व्यापकता, ध्वनि के अनुसार काव्य के भेद, ध्वनि का मनोवैज्ञानिक विवेचन तथा पाश्चात्य साहित्य में ध्वनि के विकास आदि विषयों का गम्भीर विवेचन किया गया है। इस प्रकार आलोच्य-काल की भारतीय-साहित्यालोचन के विवेचन की धारा आलोच्य-काल के पश्चात् और भी पुष्ट होती जा रही है।

आलोच्य-काल के पश्चात् साहित्य का विवेचन भी पूर्ववत् चलता रहा। साहित्य के लक्ष्य तथा जीवन से उसके सम्बन्ध का विवेचन विशेष रूप में किया गया। कविता का विवेचन गुलाबराय जी ने 'सिद्धान्त और अध्ययन' में तथा प० रामदहिन मिश्र ने 'काव्य-दर्पण' में भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्यालोचन के आधार पर किया है। इनके अतिरिक्त

१ देखिए 'रीतिकाव्य की भूमिका तथा देव और उनकी कविता'—ले० डा० नगेन्द्र (सन् १९४९ ई०) पृ० ५२।

२ देखिए वही, पृ० ५९।

३. देखिए 'काव्य-दर्पण'—ले० प० रामदहिन मिश्र (सन् १९४७) पृ० १५५।

काव्य-सम्बन्धी अधिकांश विवेचन प्रयोगवादी तथा प्रगतिवादी आलोचको ने अपने-अपने दृष्टिकोणों से किया है। किन्तु काव्य के विभिन्न रूपों तथा वादों से पृथक् काव्य की विभिन्न समस्याओं तथा प्रक्रियाओं का मौलिक विवेचन अधिक नहीं हुआ है। पाश्चात्य साहित्य के विभिन्न वादों तथा सिद्धान्तों की व्याख्या भी चलती रही है।

आलोच्य-काल के पश्चात् भी उपन्यास तथा कहानी सम्बन्धी आलोचना का उत्तरोत्तर विकास होता गया है। इसमें पाश्चात्य साहित्यालोचन के अतिरिक्त हिन्दी के रचनात्मक-साहित्य का भी अधिकाधिक आधार लेने के प्रयत्न स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं। इसी प्रकार नाट्यालोचन के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक रूप का विशेष विकास हुआ है तथा नवीन स्थापनाएँ की गई हैं।^१ एकाकी नाटकों की कला के सम्बन्ध में विचार पूर्ववत् एकाकी नाटकों के सग्रहों की भूमिकाओं में प्रकट किए गए हैं।

इतिहास के क्षेत्र में चतुरसेन शास्त्री का 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास', तथा डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी का 'हिन्दी साहित्य' उल्लेखनीय है। हिन्दी साहित्य में डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने विभिन्न कालों के साहित्य में विभिन्न समस्याओं को नवीन दृष्टिकोणों से देखा है। इसमें प्रायः प्रत्येक काव्य-धारा का एक-एक काल में सीमित न करके यथासम्भव सभी कालों में एक साथ अध्ययन किया है।

इस काल में व्यावहारिक-आलोचना के क्षेत्र में सबसे अधिक विस्तार हुआ है। नवीन तथा प्राचीन साहित्य के सभी अंगों पर लेख, निबन्ध तथा पुस्तकें अधिकाधिक नूतनता में लिखी जा रही हैं। आलोच्य-काल के आलोचकों के अतिरिक्त प्रगतिवादी और प्रयोगवादी आलोचकों ने अपने निजी सिद्धान्तों के आधार पर साहित्य का मूल्यांकन किया है। अन्य भाषा के साहित्यों से तुलनात्मक अध्ययन भी हो रहा है। इस प्रकार हिन्दी आलोचना विशेष गति के साथ समृद्धि की ओर बढ़ रही है।

१ देखिए 'हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास' डा० दशरथ ओझा (सन् १९५४) पृ०

सहायक ग्रन्थों की सूची

हिन्दी

अर्जुनदास केडिया
अमृत राय
अम्बिकादत्त व्यास
अयोध्यासिंह उपाध्याय

आनन्द कुमार
इलाचन्द्र जोशी
इलाचन्द्र जोशी }
गंगा प्रसाद पांडेय
उदयमानु सिंह

उदयशंकर भट्ट

उपेन्द्रनाथ 'अदक' (सम्पादक)

समाशंकर शर्मा

उमेश मिश्र
एस०पी० खत्री, डा०

कन्हैयालाल पोद्दार

भारती भूषण, प्रथम स०, सम्बत् १९८७, काशी
नई समीक्षा, सन् १९५० ई०
गद्य काव्य मीमांसा, सम्बत् १९९९
ठेठ हिन्दी का ठाट, सम्बत् १९९९
रस-कलश, स० तृतीय, सम्बत् २००८, बनारस
हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास, स० प्रथम,
सन् १९३४ ई०
समाज और साहित्य, सन् १९३९ ई०
साहित्य सर्जना, मार्च १९४० ई०, प्रथम संस्करण
साहित्य सतरण, सन् १९४३ ई०, प्रथम संस्करण
महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनका युग, सम्बत्
२००८
अमिनव एकाकी नाटक, सन् १९४० ई०
स्त्री का हृदय, सन् १९४२
देवताओं की छाया में, स० द्वितीय, सन् १९४९ ई०
छ एकाकी, सन् १९३८ ई० प्र० बनारस
नन्ददास, सन् १९४२ ई०
कवित्तरत्नाकर, भूमिका (सन् १९३६)
विद्यापति ठाकुर, सन् १९३७ ई०, प्रयाग
आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त, प्र० राजकमल
प्रकाशन
काव्य-कल्पद्रुम, (रस-मञ्जरी), प्रथम भाग, स०
चतुर्थ, सम्बत्, १९९८, मथुरा
काव्य-कल्पद्रुम, द्वितीय भाग, स० तृतीय, सम्बत्
१९९३
संस्कृत साहित्य का इतिहास, सन् १९२० ई०

कृष्णापति त्रिपाठी	झेली, सम्बत् १९९८, प्र० बनारस
कालिदाम कपूर	साहित्य समीक्षा, सन् १९३३ ई०
किशोरी दाम वाजपेयी	साहित्य मीमामा, सन् १९२८ ई० प्र० आगरा
	साहित्य की उपक्रमणिका, सन् १९३२ ई० प्र० बम्बई
कुलपति, आचार्य	रम-रहस्य, सम्बत् १९९७, इलाहाबाद
कृष्णानन्द गुप्त	प्रमाद जी के दो नाटक, सन् १९३३ ई०
कृष्ण बिहारी मिश्र	देव और बिहारी, स० तृतीय, सम्बत् १९९४
	मतिराम-ग्रन्थावली, स० तृतीय, सन् १९५१ ई०
कृष्ण शंकर शुक्ल	आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास, स० तृतीय, सम्बत् १९९७
	बेजब की काव्य कला, सन् १९३४ ई०
	कविवर रत्नाकर, सन् १९३५ ई०
	हमारे साहित्य की रूप रेखा, सन् १९३९ ई०
केदारदाम	कविप्रिया, सम्बत् १९८६, नवल किशोर प्रेस, रुगनऊ
	रमिकप्रिया, सम्बत् १९९८, नवल किशोर प्रेस, लग्नऊ
केसरी नागयण शर्मा, डा०	आधुनिक काव्य धारा का मासिक नोट, सम्बत् २००८
	आधुनिक काव्य धारा, स० २०००
गगनाय सा	कवि ग्रन्थ, सन् १९२९ ई०
गंगा प्रमाद अग्निहोत्री	समालोचना, सम्बत् १९९६
गंगा प्रमाद पाण्डेय	काव्य-कला, सन् १९४१ ई०
	छायावाद और रहस्यवाद, सन् १९४१ ई०
	महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, स० प्रथम
	निबन्धनी, प्र० राज कमल प्रकाशन, दिल्ली, बम्बई।
	आधुनिक कथा साहित्य, स० २००१
गंगाप्रमाद अग्नीर्षी	हिन्दी के मुनलमान कवि, सन् १९२६ ई०, प्र० बनारस
	पद्माकर की काव्य-साधना, सन् १९३४ ई०, प्र० बनारस
गंगाप्रमाद श्रीवास्तव	हास्य-रम, सन् १९३४ ई०
गणेशप्रमाद द्विवेदी	हिन्दी साहित्य १९३१, प्र० इलाहाबाद
	हिन्दी के कवि और काव्य, सन् १९४१ ई० प्र० इलाहाबाद

गिरधारी लाल	कहानी—एक कला, सन् १९४१ ई०
गिरिजादत्त शुक्ल 'गिरीश'	महाकवि हरिऔष, सन् १९३४ ई० प्र० इलाहाबाद
	गुप्त जी की काव्य धारा, सन् १९३७ ई० प्र०
	इलाहाबाद
	हिन्दी की कहानी लेखिकाएँ तथा उनकी कहानियाँ,
	सन् १९३५ ई०
गुलाबराय	हिन्दी नाट्य विमर्श, सन् १९४२ ई०
	हिन्दी काव्य-विमर्श, स० २००९ तृतीय संस्करण,
	प्र० दिल्ली
	काव्य के रूप, सन् १९५० ई०
	सिद्धान्त और अध्ययन, सन् १९५१ ई०
	प्रसाद जी की कला, सन् १९३८ ई० प्र० आगरा
	हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास, सन् १९३८ ई०
	नवरस, सन् १९३४ ई०
गोपाल लाल खन्ना	काव्य-कला, इण्डियन प्रेस, इलाहाबाद
	भारतेन्दु जी की भाषा शैली, सन् १९३१ ई०,
	बनारस
गोविन्ददास	नाट्य कला मीमांसा, सम्बत् १९९२, प्रकाशक
	महाकौशल, साहित्य-मन्दिर
	सप्तरश्मि, सन् १९४१ ई०, प्र० इलाहाबाद
चतुरसेन शास्त्री, आचार्य	हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास, सन्
	१९४६ ई०
चन्द्र शेखर पाण्डेय	रामायण के हास्य स्थल, सन् १९३९ ई०
चिन्तामणि त्रिपाठी	कविकुल कल्पतरु, सन् १८५७ ई० नवल किशोर
	प्रेस, लखनऊ
	शृंगार मञ्जरी
जगन्नाथ दास 'रत्नाकर'	कविवर बिहारी, समालोचनादर्श, स० १९९६
जगन्नाथ, पंडितराज	हिन्दी रसगंगाधर, सन् १९३० ई०, इलाहाबाद
जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी	तुलसीदास, सन् १९३५ ई०
जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'	काव्य-प्रमाकर, सम्बत् १९६६
जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, डा०	हिन्दी की गद्य शैली का विकास, पंचमावृत्ति,
	सम्बत् २००६, प्र० इलाहाबाद
	प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन, सन् १९४९
	ई०
	हिन्दी गद्य के युग निर्माता, प्रथम संस्करण, सन्
	१९५० ई०

जनार्दन प्रसाद झा द्विज एम० ए०	'प्रेमचन्द की उपन्यास कला' प्र० काशी सन् १९४९ ई०, तृतीय संस्करण
जनार्दन स्वरूप अग्रवाल	हिन्दी में निबन्ध साहित्य, स० प्रथम, सम्बत् २००२
जयशंकर प्रसाद	काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, सम्बत् १९८६
जसवन्त सिंह	भाषा भूषण, सन् १८८६, प्र० बनारस
जैनेन्द्र कुमार जैन	साहित्य शिक्षा, सन् १९४३ ई०
ज्योतिप्रसाद मिश्र 'निर्मल'	नवयुग काव्य-विमर्श, सन् १९३८ ई०, प्र० लखनऊ
	स्त्री कवि कौमुदी, सन् १९३० ई०, प्र० इलाहाबाद
त्रिलोकी नारायण दीक्षित	आधुनिक हिन्दी में आलोचना साहित्य
दशरथ ओझा, डा०	हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, सन् १९५४
दया शंकर मिश्र	अयोध्यासिंह उपाध्याय की जीवनी, सन् १९२४ ई०, प्र० इलाहाबाद
दिनकर, रामधारी सिंह	मिट्टी और फूल, सन् १९४२ ई०
दूलह	कविकुल कण्ठाभरण, सन् १९३६ ई०, प्र० लखनऊ
देवदत्त	भाव-विलास, सन् १८९३, प्र० बनारस
	भवानी-विलास, सन् १९००
	रस-विलास, स० १९९३
	शृंगार-विलासिनी, सम्पादक प० गोकुल चन्द्र दीक्षित 'चन्द्र', प्र० भरतपुर, सम्बत् १९९१
	काव्य-रसायन,
	प्रेमचन्द्रिका
देवराज, डा०	आधुनिक-समीक्षा, सन् १९५४, प्र० दिल्ली
	साहित्य-चिन्ता, सन् १९५०, प्र० दिल्ली
	छायावाद का पतन, सन् १९४८
	द्विवेदी अभिनन्दन ग्रंथ (स० १९९०)
धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी	गुप्त जी के काव्य की कारुण्य-धारा, सन् १९४१ ई०
	विचारधारा, सन् १९४१, प्र० इलाहाबाद
धीरेन्द्र वर्मा, डा०	विचार और अनुभूति, सन् १९४५ ई०
नगेन्द्र	सुमित्रानन्दन पत्र, सन् १९४० ई०
	साकेत, एक अध्ययन, स० प्रथम, सम्बत् १९९६
	हिन्दी वक्रोक्ति जीवित, सम्बत् २०१२
	हिन्दी काव्यालंकार सूत्र, सम्बत् २०११, प्र० दिल्ली
	हिन्दी ध्वन्यालोक, सन् १९५२ ई०, प्र० दिल्ली

नगेन्द्र

आधुनिक हिन्दी नाटक, सन् १९४० ई०, प्र०
आगरा

रीतिकाव्य की भूमिका, सन् १९४९ ई०

आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य-प्रवृत्तियाँ, सन्
१९५१

नन्ददुलारे बाजपेयी

आधुनिक हिन्दी साहित्य, सन् १९४६ ई०

हिन्दी साहित्य-बीसवीं शताब्दी, प्रथम संस्करण

महाकवि सूरदास, सन् १९५२ ई०

आधुनिक साहित्य, सम्बत् २००७

सूर सुषमा, सम्बत् १९८९

जय शंकर प्रसाद, सम्बत् २००७

नया साहित्य नए प्रश्न, सन् १९५५ ई०, प्र०

विद्या मन्दिर, ब्रह्मनाल, बनारस

सूर सदर्म, सन् १९४१ ई०, प्र० इलाहाबाद

समालोचनातत्त्व, सन् १९३६ ई०, प्र० इलाहाबाद

द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ, सन् १९००

नलिनीमोहन सान्याल

नागरी प्रचारिणी सभा

द्वारा सम्पादित

नाथूराम प्रेमी

नामादास

पद्मसिंह शर्मा

साहित्य परिचय, सन् १९५०

भक्तमाल, सन् १८९६, प्र० बम्बई

पद्म-पराग, सम्बत् १९८६

विहारी की सतसई, सम्बत् १९७५, ज्ञान मण्डल, काशी

मतिराम-ग्रन्थावली, स० तृतीय, सन् १९०१ ई०

सतसई सहार, सम्बत् १९७५

पद्माकर

पद्माभरण, सम्बत् १९००

जगद्बिनोद, सम्बत् १९९५

पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी

विश्व साहित्य, स० तृतीय, स० २०१०

हिन्दी साहित्य विमर्श, सन् १९२४ ई०

पीताम्बर दत्त बडधवाल

गोरखवानी, स० १९९९

हिन्दी काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय, स० २००७

पुरुषोत्तम लाल

आदर्श और यथार्थ, सन् १९३७ ई०, गीताघर्म प्रेस,

बनारस

प्रकाशचन्द्र गुप्त

नया हिन्दी साहित्य—एक दृष्टि, सन् १९४२

प्रताप नारायण सिंह

रस कुसुमाकर, स० १९९५

प्रभाकर माचवे

जैनेन्द्र के विचार, सन् १९३८ ई०

प्रभाकरेश्वर उपाध्याय

प्रेमघन सर्वस्व, सन् १९३९ ई०

प्रभात शास्त्री	(सकलन कर्ता) 'सचयन' प्र० साहित्यकार सघ, प्रयाग
प्रेमचन्द	साहित्य का उद्देश्य, सन् १९५४ ई०, प्र० सस्करण, प्र० इलाहाबाद
प्रेमनारायण टण्डन	प्रेमचन्द और ग्राम ममम्बा, सन् १९४१ ई०, प्र० आगरा
बलदेव उपाध्याय	द्विवेदी मीमामा, सन् १९३९ ई०, प्र० इलाहाबाद हिन्दी साहित्य में निबन्ध, सन् १९४५ ई०, प्र० आगरा
बलदेवप्रसाद मिश्र	नाट्य-प्रबन्ध, सम्बत् १९६०
बलदेवप्रसाद मिश्र, डा०	तुलसी-दर्शन, सन् १९३९ ई०, प्र० इलाहाबाद
बाबूराम वित्थरिया	हिन्दी काव्य में नवरस, सन् १९२७ ई०, हिन्दी साहित्य-सम्मेलन, इलाहाबाद
बिहारी लाल मट्ट	साहित्य भाग, द्वितीय तरंग
ब्रजरत्नदाम	हिन्दी नाट्य साहित्य, स० १९९५, प्र० बनारस
ब्रजरत्नदाम सम्पादक	भारतेन्दु ग्रन्थावली, सम्बत् २००७, प्र० सस्करण
ब्रह्मदत्त शर्मा	हिन्दी साहित्य में निबन्ध, सन् १९४५ ई०, प्र० आगरा
भगवतगण उपाध्याय	नूरजहा, सन् १९४१
भगवत्स्वरूप मिश्र, डा०	हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास, सन् १९५४ ई०
भगवनी प्रसाद बाजपेयी	हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ, स० प्रथम, सम्बत् २००७
भगवान दीन	अलंकार मञ्जूषा, स० पाचवा, सन् १९२७ व्यंग्यार्थ मञ्जूषा, सन् १९२७ मूर मग्नह, सम्बत् १९८६ केशव कौमुदी
भगीरथ मिश्र, डा०	हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास, स० प्रथम, सम्बत् १९९३
भिखारी दाम	काव्य-निर्णय, स० १८९९, प्र० बनारस शृंगार निर्णय, १८९६, प्र० बाकीपुर
मीमसेन	हिन्दी नाटक साहित्य, सन् १९४२ ई०
भुवनेश्वर मिश्र साधव	मीरा की प्रेम साधना, सन् १९३४ ई० सत साहित्य, स० १९९८, प्र० बाकीपुर
भूपण	शिवराज भूपण, सन् १९०८, प्र० बनारस भूपण-ग्रन्थावली, सम्बत् २००५, प्र० काशी

भोलानाथ, डा०	हिन्दी साहित्य, सन् १९५४ ई०, प्र० प्रयाग
भोलानाथ शर्मा	भरतमुनि कृत नाट्य-शास्त्र, सन् १९५४ ई०, प्र० कानपुर
महादेवी वर्मा	आधुनिक-कवि, सम्बत् १९९७
महावीर प्रसाद द्विवेदी	यात्रा, सन् १९४० ई०, प्र० इलाहाबाद
	कालिदाम और उनकी कविता, सम्बत् १९९१
	आलोचनाजलि, सन् १९३२
	ममालोचना-समुच्चय, सन् १९३० ई०
	रसज्ञरजन, सम्बत् १९७९
	विचार-विमर्श, सन् १९३१
	साहित्य-सदर्म, सन् १९२८
	नाट्यशास्त्र, सन् १९२३
	हिन्दी कालिदाम की आलोचना, सन् १९०१
	साहित्यसीकर, सन् १९३० ई०
	नैपथ्य चरित चर्चा, स० १९९०
माताप्रसाद, डा०	हिन्दी पुस्तक साहित्य, सन् १९४२, १९४५
	तुलसी सदर्म, सन् १९३५ ई०
	तुलसीदास, सन् १९४२ ई०, प्र० इलाहाबाद
मिश्रबन्धु	मिश्रबन्धु विनोद, प्रथम भाग, स० १९८३, प्र० लखनऊ
	मिश्रबन्धु विनोद, द्वितीय भाग, स० १९८४, प्र० लखनऊ
मुरारीदान	जमवन्त जमोमूपण, सम्बत् १८९२
मोतीलाल मेनारिया	डिगल मे वीर रस, सन् १९४० ई०, प्र० इलाहाबाद
	राजस्थानी साहित्य की रूप-रेखा, स० प्रथम, सन् १९३९
रघुवीरसिंह	शेष स्मृतिया, स० प्रथम, सन् १९३९
रमाकान्त त्रिपाठी	हिन्दी गद्य भीमामा, सन् १९३२ ई०
रवीन्द्रनाथ ठाकुर	साहित्य, सन् १९२९, प्र० बम्बई
राजबहादुर लमगोडा	विश्वसाहित्य मे रामचरित मानस (हास्य रस), सन् १९४० ई०
राजेन्द्रसिंह 'गोड'	निबन्ध कला, सन् १९४४
रामकुमार वर्मा, डा०	साहित्य समालोचना, सन् १९४२
	चालमित्रा, सन् १९४२
	गृध्वीराज की आग्ने, सम्बत् २००८

रामकृष्ण वर्मा, डा०

कबीर का रहस्यवाद, सन् १९३१
कबीर पदावली की भूमिका, सन् १९३७, स० प्रथम
आधुनिक कवि, भाग ३
हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, सन्
१९३८, प्र० इलाहाबाद
आठ एकाकी नाटक, सन् १९४२
रेखमी टाई, सन् १९४१ ई०

राम कृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'

आधुनिक हिन्दी कहानिया, स० प्रथम, सन १९३१
ई०

राम कृष्ण शुक्ल

प्रसाद की नाट्य-कला, सन् १९२९, प्र० मुरादाबाद
आधुनिक हिन्दी कहानिया, सन् १९३१ ई०,
प्र० मुरादाबाद

रामचन्द्र शुक्ल

आलोचना समुच्चय, सन् १९३९ ई०, प्र० लाहौर
चिन्तामणि (प्रथम भाग), सन् १९३९
चिन्तामणि (दूसरा भाग), सम्बत् २००२
गोस्वामी तुलसीदास, सन् १९४०
भ्रमरगीतसार, सम्बत् १९८८

रामनरेश त्रिपाठी

काव्य में रहस्यवाद, सम्बत् १९८६, प्रथम संस्करण
जायसी-ग्रन्थावली, सम्बत् २००६
हिन्दी साहित्य का इतिहास, सम्बत् १९९९
तुलसीदास और उनकी कविता, सन् १९३८
कविता कौमुदी, भाग १, सन १९१८
कविता कोमदी, भाग ३, सन् १९२३

रामनाथ लाल 'सुमन'

नई कहानिया, सम्बत् १९९८
कवि प्रसाद की काव्य-साधना, प्रकाशक, नागरी
प्रचारिणी सभा, काशी, सन् १९३८

रामदहिन मिश्र

काव्यदर्पण, सन् १९४७

रामदीन पाण्डेय

काव्य की उपेक्षिता (यशोधरा), सन् १९४०,
प्र० इलाहाबाद

रामचन्द्र तिवारी

हिन्दी का गद्य-साहित्य, सन् १९५५, प्र० गोरखपुर
साहित्यादर्श, स० प्रथम, प्र०, प्रयाग

रामचन्द्र शुक्ल 'सरस'

समीक्षा दर्शन, प्र० प्रयाग, सन् १९५२

रामलाल सिंह

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, सन् १९५४

रामविलास, शर्मा डा०

भारतेन्दु युग, प्र० युग मन्दिर, उन्नाव
आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और हिन्दी आलोचना,
प्र० आगरा, स० २०१२

रामविलास शर्मा, डा०	प्रगति और परम्परा, सन् १९४१, प्रथम संस्करण प्रेमचन्द, सन् १९४१, प्र० बनारस
राम शंकर शुक्ल 'रसाल'	अलंकार पीयूष, सन् १९२९, ३०, प्र० इलाहाबाद आलोचनादर्श, सन् १९३८ ई०, प्र० इलाहाबाद नाट्य-निर्णय, सन् १९३०, प्र० इलाहाबाद हिन्दी साहित्य का इतिहास, सन् १९३१ ई०, प्र० इलाहाबाद हिन्दी साहित्य परिचय, सन् १९३१, स० प्रथम, प्र० इलाहाबाद
राम चरण महेन्द्र, एम०ए०	हिन्दी एकाकी हिन्दी एकाकी एवं एकाकीकार, स० प्रथम, सन् १९५३, सरस्वती पुस्तक, हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार, सन् १९५५, प्र० आगरा नई कहानिया, १९४१
राय कृष्ण दाम	नई कहानिया, सम्बत् १९९८
राय कृष्ण दाम तथा पद्म नारायण आचार्य	रावणेश्वर कल्पतरु, सन् १८९३, भारत जीवन प्रेस
लछिराम	आधुनिक हिन्दी साहित्य, सन् १९४१, प्र० इलाहा- बाद
लक्ष्मीसागर बाण्यै, डा०	आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका, सन् १९५२, प्र० इलाहाबाद
लक्ष्मी नारायण 'सुधाशु'	जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त, सन् १९४२ काव्य में अभिव्यजनावाद, स० तृतीय, सम्बत् २००७
लक्ष्मी नारायण लाल, डा०	हिन्दी कहानियों की शिल्पविधि का विकास, प्र० स० सन् १९५३ ई०
ललित प्रसाद शुक्ल	हिन्दी के आलोचक, सन् १९५५ ई०
लीलाधर गुप्त	पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त, सन् १९५२
विनय मोहन शर्मा	साहित्य कला, १९४०, प्र० लखनऊ
विनोद शंकर व्यास	'उपन्यास कला' सम्बत् १९९७ प्रसाद और उनका साहित्य, सन् १९४१
विनोद शंकर व्यास तथा रामचन्द्र जैन	कहानी-कला, स० प्रथम, प्रकाशक, हिन्दी साहित्य कुटीर
विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	केसव की काव्य कला, सम्बत् १९९०, प्र० काशी बिहारी की वाग्बिभूति, सम्बत् १९९३

विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

वाङ्मय-विमर्श, सं० तृतीय, सम्बत् २०००

धनानन्द कवित्त, सम्बत् १९९९

पद्माकर पंचामृत, सम्बत् २०००, प्र० सरस्वती

मन्दिर जतनवर, बनारस

हिन्दी में नाट्य-साहित्य का विकास, प्रथम संस्करण
सं० १९८६

वेद व्यास

भूषणग्रन्थावली, सन् १९३१, प्र० बनारस

व्योहार राजेन्द्र सिंह

हिन्दी नाट्यकला, सन् १९३७

शची रानी गुटू

आलोचना के सिद्धान्त, सन् १९५५, प्र० दिल्ली

शान्तिप्रिय द्विवेदी

हिन्दी के आलोचक, सन् १९५५, प्र० दिल्ली

कवि और काव्य, सन् १९३७ ई०

युग और साहित्य, सं० द्वितीय, सन् १९५०

सामयिकी, सं० २००१, प्र० काशी

साहित्यिकी, सन् १९३८

हमारे साहित्य-निर्माता, १९३२

शिखरचन्द जैन

हिन्दी नाट्य-चिन्तन, सन् १९५१

सूर—एक अव्ययन, सन् १९३८

हिन्दी के प्रमुख तीन नाटककार, सन् १९४१

प्रसाद का नाट्य-चिन्तन, सन् १९४१

शिवदान सिंह चौहान

प्रगतिवाद, सन् १९४६

हिन्दी साहित्य के अस्मी वपें, सन् १९५४

शिवदान सिंह चौहान तथा विजय
चौहान

हिन्दी गद्य साहित्य, प्र० बम्बई

शिवनारायण श्रीवास्तव

हिन्दी उपन्यास, सम्बत् २००२, प्र० सरस्वती मन्दिर

शिवनन्दन प्रसाद

हिन्दी साहित्य, प्रेरणाएँ और प्रवृत्तियाँ, सम्बत्

१९५५

शिवनाथ

हिन्दी नाटको का विकास, सन् १९५१

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, सम्बत् २०००

शिव मिह सेंगर

शिवमिह सरोज, सम्बत् १९७८

श्यामल कान्त वर्मा

आधुनिक समीक्षा, सन् १९५५, प्र० बनारस

श्याम सुन्दर दास

हिन्दी भाषा और साहित्य, सम्बत् १९८७

साहित्यालोचन, सम्बत् १९९९

सुलसीदास, सन् १९४१ ई०

श्रीकृष्ण लाल, डा०

आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास, सन् १९४२,

प्र० इलाहाबाद

धीपति शर्मा	कहानी-कला और प्रेमचन्द, सन् १९४८ ई०, प्र० सं०, प्र० काशी
सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय' सम्पादक	तार-सप्तक, सं० प्रथम, सन् १९४३ ई० त्रिशंकु, सन् १९४५ ई० आधुनिक हिन्दी साहित्य, सं० प्रथम, सन् १९४० ई०
सत्य प्रकाश 'मिलिन्द'	साहित्य परिचय, प्र० हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई, सन् १९५० ई०
सत्येन्द्र	प्रेमचन्द, उनकी कहानी कला, सं० प्रथम, प्र० आगरा साहित्य की परख
सद्गुरु शरण अवस्थी	विचार-विमर्श, सन् १९४० ई० दो एकाकी नाटक, सम्बत् १९९७ तुलसी के चार दल, सन् १९३५, प्र० इलाहाबाद आधुनिक एकाकी
सत गोकुल चन्द्र शास्त्री	आधुनिक आलोचना और साहित्य, सन् १९५१ ई०
सीताराम जायसवाल	अभिनव नाट्य-शास्त्र, सं० २००८
सीताराम चतुर्वेदी	पल्लव, सन् १९२६ ई०, प्र० संस्करण
सुमित्रानन्दन पंत	आधुनिक कवि, सम्बत् २००३
सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'	प्रबन्ध-पद्य, सम्बत् १९९१ प्रबन्ध-प्रतिमा, सम्बत् १९९७ परिमल, सन् १९३७ गीतिका, सन् १९२६
सूर्यकान्त, डा०	साहित्य भीमासा, सन् १९४१ ई०, प्र० काहीर हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास, सन् १९३१ कविवर रत्नाकर, सन् १९३६ ई०, प्र० इलाहाबाद
सोमनाथ	हिन्दी नाट्य-साहित्य का इतिहास, संस्करण दूसरा, सन् १९४९ ई०
हजारी प्रसाद द्विवेदी, डा०	हिन्दी साहित्य की भूमिका, सन् १९४० ई० सूर-साहित्य, सम्बत् १९९३ हिन्दी साहित्य का आदिकाल, सन् १९०९ विचार वितर्क कबीर, १९४२ ई० हिन्दी साहित्य, सन् १९५२ ई०, प्र० आगरा मन्दिर, सन् १९४२ ई०
हरिकृष्ण प्रेमी	

संस्कृत

अग्निपुराण
अभिनव गुप्त
अप्पयदीक्षित
आनन्द वर्धन

उद्भट

कुन्तक

जगन्नाथ, पंडितराज

जयदेव

दण्डी

श्रनजय

वाण

भरत

भानुदत्ता

भानुभट्ट

भामह

भोज

भम्मट

महिम भट्ट

रुद्रट

राज गेखर

वाग्भट्ट

वामन

विद्यानन्द

विश्वनाथ

शेष कृष्ण

श्राद्ध विवेक

श्री शंकर वर्मा आलोचना

आनन्दाश्रम संस्करण, पूना

ध्वन्यालोक-लोचन, काव्य-माला, संस्करण

कुवलयानन्द (सं० १९०७), द्वितीयावृत्ति

ध्वन्यालोक (आचार्य विश्वेश्वर व डा० नगेन्द्र
द्वारा सम्पादित सन् १९५२ ई०)

काव्यालकार

वक्रोक्ति जीवित, सम्पादित डा० नगेन्द्र, १९५५

रसगगाधर, सन् १९४७ ई०, सं० षष्ठ, निर्णय

सागर, मुद्रणालयकृत

चन्द्रालोक, सन् १९४५ ई०, सम्पादक नन्दकिशोर
शर्मा

काव्यादर्श, सन् १९१०

दशरूपक, म० २०११, प्र० बनारस तथा हिन्दी
दशरूपक

हर्षचरित, सन् १९०९

नाट्य-शास्त्र, सन् १९५०, प्र० रोयल ऐगियाटिक
सोसाइटी आव बनारस

रमतरंगिणी, प्र० बनारस

रसमञ्जरी, सन् १९०४, प्र० बनारस

काव्यालकार, सं० १९८५, प्र० बनारस

शृंगार-प्रकाश

भरस्वतीकण्ठाभरण, द्वितीय संस्करण

काव्यप्रकाश, सं० २०००, प्र० हिन्दी साहित्य
सम्मेलन, प्रयाग

व्यक्ति विवेक, सं० १९९३, प्र० बनारस

काव्यालकार, निर्णय सागर प्रेस, सं० १८८६

काव्य मीमांसा, प्र० राष्ट्र भाषा परिषद्

वाग्भट्टालकार, सन् १९४७

काव्यालकार, सं० डा० नगेन्द्र, सन् १९५४ ई०

प्रताप रुद्र योगभूषण, प्र० संस्करण, सन् १९०९

साहित्य-दर्पण, सं० १९७८, प्र० लखनऊ

म्फोट तत्त्व निरूपण

सूक्ति शुकतावली
हेमचन्द्र
क्षेमेन्द्र

काव्यानुशासन, निर्णय सा०, प्रेस, सन् १९०१
औचित्य विचार चर्चा, सन् १९३३, हरिदास
संस्कृत, ग्रन्थमाला, २४-२५-२५ काशी

अंग्रेजी

अरस्तू
अमरनाथ झा

रूहीटोरिक्स, सन १०३७ ई०
ऐन एन्थोलोजी ऑव् क्रिटिकल स्टेटमेन्ट्स, प्र०
इलाहाबाद, सन् १९३१

आई० ए० रिचार्ड्स

प्रिसिपल ऑव् लिटरेरी क्रिटिसिज्म, प्र० सन्
१९२५, मु० १९५०

आर० ए० स्कोट जम्म
इ० एम० फोर्सटर
एबरक्राम्बी

प्रेक्टिकल क्रिटिसिज्म, सन् १९५२ ई०
दी मेकिंग आव् लिटरेचर, सन् १९४८ ई०
आस्पेक्टस आव् दी नोविल, सन् १९१६, प्र० लन्दन
प्रिसिपल्स आव् लिटरेरी क्रिटिसिज्म, सन् १९४२
ई०

एडरडाइस निकोल
ए० सकरन, डा०

थ्योरी आव् ड्रामा, प्र० १९३१ ई०, मु० १९३७
सम आस्पेक्टस आव् लिटरेरी क्रिटिसिज्म अण्ड दी
थ्योरी आव् रस एण्ड ध्वनि, सन् १९२९

एडविन म्यूर
एम०, कृष्णमाचारी

दी स्ट्रक्चर आव् दी नोविल, सन् १९४६ ई०
हिस्ट्री आव् क्लासिकल संस्कृत लिटरेचर, सन्
१९३७, प्र० मद्रास

एस० के० डे

स्टडीज इन दी हिस्ट्री आव् संस्कृत पौर्ण्डिक्स,
सन् १९२५, प्र० लन्दन

एस० सी० वाड

इंगलिश ड्रेमेटिक लिटरेचर
आस्पेक्टस आव् दी मॉडर्न शोर्ट स्टोरी, सन् १९२४
ड्रामा, सन् १९३६

एणले ड्यूक्स
के

ए हिस्ट्री आव् हिन्दी लिटरेचर, सन् १९२५

केजामिया

क्रिटिसिज्म इन दी मेकिंग, सन् १९२९

क्रोचे

एस्थेटिक्स

क्रोस, डब्ल्यू० आई०

मॉडर्न इंगलिश नोविल, सन १९२८, प्र० लन्दन

कृष्णस्वामी, म० म०

हार्डवेज एण्ड बाइवेज आव् लिटरेरी क्रिटिसिज्म,
सन् १९४५

ग्राउज

रामायण आव् तुलसीदास, भाग १, पंचम संस्करण,
सन् १८९१, प्र० कलकत्ता

प्रियमन	माडर्न बरनाक्थलर लिटरेचर आव् हिन्दुस्तान, मन् १९२९
गैली तथा कुट्ज	मैथइम गण्ड मेटीरियल्स आव् लिटरेरी क्रिटिमीज्म, मन् १९१९
ज० टी० जिप्से टेन, एच०ए०	दी क्वेस्ट फार लिटरेचर, सन् १९४५ हिस्ट्री आव् इंगलिश लिटरेचर, भाग प्रथम, मन् १८९२
डब्ल्यू० एल० फेल्लम्स पर्मि ल्यब्रोक् पी० बी० काने, म० म० पेटर फ्रेन्क एच० विजेटिली	एडवान्स आव् दी इंगलिश नोविल दी क्रेफ्ट आव् फिक्शन, मगोघित म०, मन् १९५४ ग हिस्ट्री आव् मस्कून पोयिटिक्म, मन् १९२३ गप्रीशीयंगल्स गेमेन्शियल्स आव् इंगलिश स्पीच ऐंड लिटरेचर, मन् १९१५
भगवान दाम, डा०	दी फिलोसोफी आव् ऐस्थेटिक प्लेजर, मन् १९४९ दी माइम आव् डमोगन्स
मैथ्यू आर्नल्ड मोल्टन, रिचार्ड, ग्रीन 'राकेट' छैल विहारी गण, डा० राघवन, डा०	गेमेज इन क्रिटिमीज्म, १९३५ दी माडर्न स्टडी आव् लिटरेचर, मन् १९१५ माइकोलोजिकल स्टडीज इन रम, मन् १९५० भोज्म शृंगार-प्रकाश, भाग १, २, कर्नाटक पब्लिशिंग हाउस, बम्बई
रैले लेम्बोर्न वर्ड्सवर्थ विण्टरनिट्ज बोर्मफोन्ड	स्टाइल, मन् १९२३ रुडीमेन्ट्स आव् क्रिटिमीज्म, मन् १९२६ प्रीफेस टू लिरीकल वेलेइज्म, मन् १८१५ हिस्ट्री आव् मस्कून, मन् १९३३, प्र० कलकत्ता जजमेण्ट इन लिटरेचर, प्रथम प्रकाशन, मन् १९०० दी प्रिन्सीपल्स आव् क्रिटिमीज्म, मन् १९२३, मु० १९३१
भर आधुनांप मर्कजी स्ट्रोमेन हेनरी	मिलवर जुबली वोल्यूम, तृतीय भाग गमेरिकन लिटरेचर, दी ट्वन्टीयथ सेन्चुरी, मन् १९५१ ई०
स्विग्नर्न येन्टम्बरी	दी न्यू क्रिटिमीज्म, ए हिस्ट्री आव् इंगलिश क्रिटिमीज्म, मन् १९११ लोमार्ड क्रिटिकी, मन् १९३१ इंगलिश नोविल, सन् १९३१ ई०
हडसन	एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी आव् इंगलिश लिटरेचर मन् १९४४

हर्वर्ट रीड	इंगलिश प्रोजेक्टाइल, सन् १९३४
ह्यू वालपोल	टेण्डेसी आव् दी इंगलिश नोविल, सन् १९३६
ह्यू वालकर	दी इंगलिश ऐसे एण्ड दी ऐसेइस्ट, सन् १९२८

कोश

अमर कोश निर्णय सागर, प्रेस, बम्बई, सन् १९२१
 चेम्बर्स ट्वन्टीअथ सेन्च्युअरी डिक्शनरी
 एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका (सन् १९४७) प्र० लन्दन (भाग १६, १७, २०, २८)
 दी आक्सफोर्ड डिक्शनरी
 दी सेन्च्युअरी डिक्शनरी, सन् १९०४, भाग ४, ५, ८, १०, ११, १४
 डिक्शनरी आव् वर्ल्ड लिटरेचर ले० शिपले, सन् १९४३
 न्यू एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, सन् १९४७
 वेबस्टर न्यू इन्टरनेशनल डिक्शनरी, सन् १९४५ भाग १, २ स० द्वितीय
 मोनियर विलियम्स डिक्शनरी, सन् १९५१
 शब्द कल्पद्रुम

पत्र-पत्रिकाएं

अवन्तिका (पटना) काव्यालोचनाक
 आनन्द कादम्बिनी
 आलोचना (त्रैमासिक, दिल्ली) आलोचना विशेषांक, अक्टूबर, सन् १९५३ ई०
 कवि वचन सुधा, बनारस
 नागरी प्रचारिणी पत्रिका, काशी
 भावुरी, लखनऊ
 मरस्वती, इलाहाबाद
 समालोचना
 साहित्य समालोचक
 साहित्य सदेश, आगरा
 हिन्दी अनुशालन, इलाहाबाद
 हिन्दी प्रदीप (हेमन्त अंक), स० १९९०
 हंस, एकाकी-नाटक-अंक, बनारस तथा स्पेक्टेटर

